

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA REPRÉSENTATION PICTURALE DE LA NORDICITÉ
AU CANADA ET DANS LES PAYS DU NORDEN (1886 – 1915)

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN SÉMIOLOGIE

PAR

VALÉRIE BERNIER

MAI 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

La rédaction d'une thèse est un travail de longue haleine et le plus souvent solitaire certes, mais l'appui de mes proches m'a permis de passer au travers et d'en ressortir plus forte. J'ai la chance d'être bien entourée et je réalise que c'est en gardant les pieds sur terre que l'on s'enrichit à côtoyer le monde des idées. Je tiens donc à remercier ces gens comme il se doit.

Mes premiers remerciements vont à ceux qui ont cru en mon projet de thèse et accepté d'en superviser la rédaction, mes codirecteurs de recherche madame Jocelyne Lupien et monsieur Daniel Chartier. Leurs encouragements, leur disponibilité, la justesse de leurs observations et la qualité de leur suivi m'ont été précieux. Lorsque je suis partie rédiger ma thèse à l'étranger, ils ont fait preuve d'une grande compréhension et ont tout mis en œuvre pour me rendre la tâche plus facile, assurant un suivi virtuel, mais bien réel. Grâce à eux, j'ai rédigé une thèse dont je suis fière et je leur en suis reconnaissante.

Sur une note plus personnelle, je tiens à souligner le soutien indéfectible de mon conjoint, monsieur Christian Fauteux, et le remercier de sa présence à mes côtés. Aux premières loges de mes découragements, il a su trouver les mots justes pour m'encourager à persévérer grâce à sa compréhension des difficultés inhérentes à la rédaction. Il a également su poser un regard critique sur mes travaux tout au long de mon doctorat. Par-dessus tout, il est celui avec qui j'ai choisi de passer ma vie et qui, par son optimisme, son intelligence et son ambition, m'en fait voir les bons côtés et envisager toutes les possibilités.

Je remercie mes parents, monsieur Mario Bernier et madame Florence St-Pierre, mon frère Samuel, ma famille et mes amis – trop nombreux pour être nommés – pour avoir su ne pas me poser la question que je ne voulais pas entendre : « quand est-ce que tu finis »? Ils ont ainsi démontré la confiance qu'ils portent en moi. Leur présence est ce que j'ai de plus précieux et je ne pourrais imaginer ma vie sans eux, même si je ne les vois pas aussi souvent que je le souhaiterais. Mes beaux-parents, madame Denise Breton et monsieur Martial

Fauteux, m'ont également apporté un soutien précieux tout au long de mon cheminement. Je remercie particulièrement ce dernier pour la lecture attentive qu'il a bien voulu faire de ma thèse ainsi que pour la pertinence de ses remarques : par son intérêt pour l'art et sa culture, il s'est avéré être le lecteur idéal.

Mes collègues du programme de doctorat en sémiologie ainsi que les professeurs qui m'ont enseigné tout au long des cycles de formation et de recherche doivent également être remerciés. Je pense notamment à mesdames Nycole Paquin, Catherine Saouter et Rachel Bouvet, des professeurs qui ont le feu sacré et qui en partageant leurs connaissances, ont su stimuler ma réflexion. En dépit de la distance, je tiens à souligner la présence assidue de ma collègue madame Louise Boisclair et la remercier pour nos discussions enrichissantes.

Par son appui financier, le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC) a joué un rôle prépondérant dans la réalisation de cette thèse. Il m'a permis de me consacrer entièrement à mon travail de doctorante en me soulageant en partie des préoccupations pécuniaires.

Merci, merci, merci!

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	IX
LISTE DES TABLEAUX ET DES SCHÉMAS	XIII
LISTE DES SIGLES ET DES ACRONYMES	XV
RÉSUMÉ.....	XVII
INTRODUCTION.....	1
Le Nord chez les peintres.....	1
Problématique de la représentation de la nordicité.....	3
Les fondements épistémologiques de notre réflexion	5
Le corpus étudié ou les exemplaires d'une catégorie	11
Déploiement de notre modèle d'analyse et de l'argumentation	17
Contexte historique et enjeux artistiques	22
CHAPITRE PREMIER	
DÉFINITIONS ET ÉVOLUTION DES CONCEPTIONS DU « NORD ».....	29
1.1 Les conceptions et les abstractions dont le Nord est l'objet.....	29
1.1.1 Remarques sur les difficultés à définir le Nord historique.....	29
1.1.2 L'émergence des conceptions moderne et contemporaine du Nord	38
1.2 Le Nord comme référent géographique et imaginaire	47
1.2.1 Les lieux d'investissement idéologique et la création de mythes.....	47
1.2.2 Que désigne le Nord aujourd'hui et comment est-il représenté?	59
1.3 Questions de vocabulaire et de points de vue.....	67
1.3.1 Terminologie du Nord et de la nordicité.....	67
1.3.2 La tension dialectique à laquelle donne lieu le Nord	74

CHAPITRE II	
DE LA GÉOGRAPHIE À LA REPRÉSENTATION : LES DEUX FACES DU MONDE	83
2.1 Les fondements géographiques et culturels d'une nordicité picturale	83
2.1.1 Conditions présidant à la mise en forme des discours sur le Nord	83
2.1.2 Perspectives critiques sur les définitions de la nordicité	92
2.2 Transactions conceptuelles du lieu réel à la représentation en arts visuels	100
2.2.1 Du géographique aux critères des nordicités culturelle et picturale	100
2.2.2 Pour une adaptation de la typologie de la nordicité et des valeurs polaires	109
2.3 De l'image d'avant le paysage au paysage comme image	121
2.3.1 La perception des images et la constitution d'une réserve iconique	121
2.3.2 Le rapport au paysage, de sa construction à sa représentation	128
CHAPITRE III	
CATÉGORISATION DES REPRÉSENTATIONS DU NORD : DE LA RECHERCHE D'UN ORDRE	137
3.1 Conceptualisation des spatialités réelles et représentées	137
3.1.1 Le Nord comme espace, le paysage nordique comme lieu	137
3.1.2 De l'objet au concept, du concept à la stratégie	144
3.2 Éléments pour une catégorisation des représentations	153
3.2.1 L'architecture taxonomique de la nordicité picturale	153
3.2.2 Modèle de catégorisation et considérations sur le stéréotype	162
3.3 Les stratégies spatiales inhérentes au langage visuel	172
3.3.1 L'organisation des espaces et des distances	172
3.3.2 Éléments d'analyse de la spatialité et des rapports topologiques	179
CHAPITRE IV	
L'ART AU TOURNANT DU XX ^E SIÈCLE DANS LES PAYS DU NORDEN ET AU CANADA.	193
4.1 Les artistes du Norden et leurs interprétations des courants artistiques européens	193
4.1.1 L'influence des mouvements artistiques européens sur les artistes du Norden .	193
4.1.2 L'émergence des mouvements nordiques dans les pays du Norden	207

4.2 Les particularités du contexte artistique canadien.....	218
4.2.1 De la tradition européenne à une représentation moderniste du paysage	218
4.2.2 Le rôle du Nord dans la constitution d'une identité visuelle canadienne.....	227
4.3. Points de contact entre des artistes intéressés par le Nord.....	237
4.3.1 Répercussions et fortune critique de l'exposition d'art scandinave de 1913	237
4.3.2 Observations sur l'influence fenno-scandinave sur les artistes canadiens.....	246
CHAPITRE V	
ANALYSE DE REPRÉSENTATIONS DU NORD DIFFÉRENCIÉES.....	261
5.1 Considérations sur le corpus et remarques sur le modèle d'analyse des œuvres	261
5.1.1 Thématiques et modes de représentation de la nordicité	261
5.1.2 La sélection d'exemplifications opposées de la nordicité.....	268
5.2 <i>Vinternatt i Rondane</i> , exemplification typique désertée de la nordicité	272
5.2.1 Présentation de l'œuvre de Sohlberg et de son contexte de production.....	272
5.2.2 Description de l'œuvre.....	277
5.3 <i>Midsommardans</i> , exemplification atypique habitée de la nordicité.....	285
5.3.1 Présentation de l'œuvre de Zorn et de son contexte de production	285
5.3.2 Description de l'œuvre.....	290
5.4. <i>Spring, Lower Canada</i> , exemplification atypique désertée de la nordicité	297
5.4.1 Présentation de l'œuvre de Jackson et de son contexte de production	297
5.4.2 Description de l'œuvre.....	301
5.5 Analyse croisée des œuvres.....	307
5.5.1 Marqueurs plastiques, iconiques et spatiaux de la nordicité	307
5.5.2 Identification des valeurs nordiques artistiques et picturales.....	319
CONCLUSION.....	331
Les formes symboliques et la constitution des catégories	331
De la représentativité des œuvres à la notion de seuil	335
Le Nord comme frontière imaginaire	339

ANNEXE I (A.I) FIGURES	343
Œuvres du corpus.....	343
Exemplifications typiques désertées.....	343
Exemplifications typiques habitées.....	344
Exemplifications atypiques désertées.....	345
Exemplifications atypiques habitées.....	346
Autres œuvres.....	347
ANNEXE II (A.II) ŒUVRES ANALYSÉES	371
Harald Sohlberg, <i>Vinternatt i Rondane</i> , 1914	371
Anders Zorn, <i>Midsommardans</i> , 1897.....	373
Alexander Y. Jackson, <i>Spring, Lower Canada</i> , 1915	375
ANNEXE III (A.III) LES BANQUES DE DONNÉES DU LABORATOIRE INTERNATIONAL D'ÉTUDE MULTIDICPLINAIRE COMPARÉE DES REPRÉSENTATIONS DU NORD.....	379
Les localisations.....	379
Les types de lieux	379
Les éléments.....	379
Les caractéristiques.....	380
Les figures.....	380
BIBLIOGRAPHIE.....	381
Ouvrages et périodiques	381
Sites Internet.....	414

LISTE DES FIGURES

Figures A.I

Figure A.I 1 Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté, <i>Mauve et or</i> , c. 1912.....	343
Figure A.I 2 Akseli Gallen-Kallela, <i>Imatra talvella</i> , 1893	343
Figure A.I 3 Gustav Fjæstad, <i>Snö</i> , 1900.....	343
Figure A.I 4 H. Sohlberg, <i>Vinternatt i Rondane</i> , 1914	343
Figure A.I 5 Maurice Cullen, <i>Poudrerie, rue Craig</i> , 1912.....	344
Figure A.I 6 Pekka Halonen, <i>Avannolla</i> , 1900	344
Figure A.I 7 Anders Zorn, <i>Patineuse</i> , 1898.....	344
Figure A.I 8 Erik Werenskiöld, <i>Holmenkollen</i> , 1907	344
Figure A.I 9 A. Y. Jackson, <i>Spring, Lower Canada</i> , 1915.....	345
Figure A.I 10 Ellen Thesleff, <i>Maisema, kevätö</i> , 1894	345
Figure A.I 11 Helmer Osslund, <i>Hösten</i> , 1907	345
Figure A.I 12 Eilif Peterssen, <i>Sommernatt</i> , 1886	345
Figure A.I 13 James Edward Hervey MacDonald, <i>A Northern Home</i> , 1915	346
Figure A.I 14 Louis Sparre, <i>Ensi Lumi</i> , 1891	346
Figure A.I 15 Anders Zorn, <i>Midsommardans</i> , 1897	346
Figure A.I 16 Theodor Kittelsen, <i>Rjukanfossen (Svelgfoss-serien)</i> , c. 1908.....	346
Figure A.I 17 James Edward Hervey MacDonald, <i>The Lonely North</i> , 1913	347
Figure A.I 18 Pieter Breughel l'Ancien, <i>L'adoration des mages dans la neige</i> , 1567.....	347
Figure A.I 19 Caspar David Friedrich, <i>Das Eismeer</i> , 1823-1825	347
Figure A.I 20 Frederic Edwin Church, <i>The Icebergs</i> , 1861.....	347
Figure A.I 21 Tom Thomson, <i>Northern Lights</i> , 1916	348
Figure A.I 22 Harald Sohlberg, <i>Sirène</i> , 1896.....	348
Figure A.I 23 Harald Sohlberg, <i>Quelques versions de Rondane</i>	349
Figure A.I 24 Lawren Harris, <i>Snow II</i> , 1915	349
Figure A.I 25 L. Harris, <i>Winter Landscape</i> , c. 1916.....	349

Figure A.I 26 Akseli Gallen-Kallela, <i>Joukahaisen kosto</i> , 1897	350
Figure A.I 27 James Edward Hervey MacDonald, <i>Tracks and Traffic</i> , 1912	350
Figure A.I 28 Prince Eugen, <i>Skogen</i> , 1892	351
Figure A.I 29 Rolf Groven, <i>Olje og fisk II, fritt etter Gude</i> , 1996.....	351
Figure A.I 30 Ambassade de la Suède dans l'univers virtuel de Second Life	352
Figure A.I 31 Akseli Gallen-Kallela, <i>Talvi</i> , 1902.....	352
Figure A.I 32 Caspar Wolf, <i>Der Geltenbachfall im Winter</i> , 1778.....	353
Figure A.I 33 J. C. Dahl, <i>Danish Landscape with Dolmen</i> , 1838.....	353
Figure A.I 34 Peder Balke, <i>Vues de sites du Danemark et de la Norvège</i> , c. 1847	353
Figure A.I 35 Ch. W. Eckerberg, <i>Et russisk linieskib til ankers ved Helsingør</i> , 1828	354
Figure A.I 36 Johan Christian Dahl, <i>Bjerk i storm</i> , 1849	354
Figure A.I 37 Hans Gude, <i>Montagnes norvégiennes au lever du soleil</i> , 1854	354
Figure A.I 38 A. Achenbach, <i>Ufer des zugefrorenen Meeres (Winterlandschaft)</i> , 1839	355
Figure A.I 39 H. Gude et A. Tidemand, <i>Brudeferden i Hardanger</i> , 1848	355
Figure A.I 40 August Malmström, <i>Älvalek</i> , 1866.....	356
Figure A.I 41 Th. Couture, <i>Piège à oiseaux</i> , 1857.....	356
Figure A.I 42 Gustave Courbet, <i>La Remise des chevreuils en hiver</i> , c. 1866.....	356
Figure A.I 43 Jean-Louis-Ernest Meissonier, <i>Bords de la Seine à Poissy</i> , 1889	356
Figure A.I 44 Eero Järnefelt, <i>Vesileinikki</i> , 1895	356
Figure A.I 45 Alfred Wahlberg, <i>Stockholm nattetid, vy från Blasieholmskajen</i> , 1892	356
Figure A.I 46 Ozias Leduc, <i>L'heure mauve</i> , 1921.....	357
Figure A.I 47 Eugène Jansson, <i>Nuit d'hiver sur les quais</i> , 1901.....	357
Figure A.I 48 H. Sohlberg, <i>Natt</i> , 1904.....	357
Figure A.I 49 Edvard Munch, <i>Nuit blanche</i> , 1901.....	357
Figure A.I 50 Albert Edelfelt, <i>Björneborgarnas marsch</i> , 1900.....	358
Figure A.I 51 Peder Severin Krøger, <i>From the Beach at Skagen</i> , 1893	358
Figure A.I 52 Arnold Böcklin, <i>Die Toteninsel</i> , 1886	358
Figure A.I 53 Pierre Puvis de Chavannes, <i>Le pigeon</i> , 1871.....	359
Figure A.I 54 Christian Skredsvig, illustrations (titres inconnus).....	359

Figure A.I 55 Carlos Schwabe, <i>La mort du fossoyeur</i> , 1895	360
Figure A.I 56 Edvard Much, <i>Skrig</i> , 1893	360
Figure A.I 57 Harald Sohlberg, <i>Natteglød</i> , 1893	360
Figure A.I 58 H. Sohlberg, <i>En blomstereng nordpå</i> , 1905	360
Figure A.I 59 Gustav Fjæstad, <i>Vinteraften vid en älv</i> , 1907	361
Figure A.I 60 August Strindberg, <i>Storm in the Archipelago</i> , 1892	361
Figure A.I 61 Edvard Munch, <i>Galopperende hest</i> , c. 1912	361
Figure A.I 62 Edvard Munch, <i>Stemmen</i> , 1893	362
Figure A.I 63 Edvard Munch, <i>La tempête</i> , 1893	362
Figure A.I 64 Fanny Churberg, <i>Talvimaisema, iltarusko</i> , c. 1878	362
Figure A.I 65 William Brymner, <i>Harvesting, Sainte-Famille</i> , c. 1892	363
Figure A.I 66 William Cruikshank, <i>Sand Wagon</i> , 1895	363
Figure A.I 67 Maurice Galbraith Cullen, <i>The Bird Shop, St. Lawrence Street</i> , c. 1920	363
Figure A.I 68 J. W. Morrice, <i>Rue d'hiver avec des chevaux et des traîneaux</i> , 1896	363
Figure A.I 69 Jens Ferdinand Willumsen, <i>Jotunheimen</i> , 1893-1894	364
Figure A.I 70 Arthur Lismer, <i>Portrait d'Hector Charlesworth</i> , c. 1931-1932	364
Figure A.I 71 Tom Thomson, <i>The Drive</i> , c. 1916	364
Figure A.I 72 Prince Eugen, <i>Mölnet</i> , 1896	365
Figure A.I 73 Bruno Liljefors, <i>Jakthundar och räv i vinterlandskap</i> , 1892	365
Figure A.I 74 Gustav Fjæstad, <i>Winter Moonlight</i> , 1895	365
Figure A.I 75 Anna Boberg, <i>Titre inconnu</i>	365
Figure A.I 76 Harald Sohlberg, <i>Vinternatt i fjellene</i> , 1901	365
Figure A.I 77 Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté, <i>La rivière Magog</i> , 1913	366
Figure A.I 78 Frits Thaulow, <i>Lysakerelven</i> , c. 1880	366
Figure A.I 79 Vilhelm Hammershøi, <i>Støvkornenes dans i solstrålerne</i> , 1900	367
Figure A.I 80 Harriet Backer, <i>Interiør fra Uvdal stavkirke</i> , 1909	367
Figure A.I 81 Billet de mille couronnes norvégiennes	367
Figure A.I 82 Harald Sohlberg, <i>Efter snestorm, Røros Lillegaten</i> , 1903	368
Figure A.I 83 H. Sohlberg, <i>Autumn Landscape</i> , 1910	368

Figure A.I 84 H. Sohlberg, <i>Fisherman's Cottage</i> , 1906	368
Figure A.I 85 J. C. Dahl, <i>Fra Stalheim</i> , 1842	369
Figure A.I 86 Edvard Munch, <i>Livet dans</i> , 1899-1900	369
Figure A.I 87 Nicolai Astrup, <i>Priseld</i> , 1915	369
Figure A.I 88 Anders Zorn, <i>Midnatt</i> , 1891	369
Figure A.I 89 A. Zorn, <i>Självporträtt med modell</i> , 1896	369
Figure A.I 90 Diego Velásquez, <i>Les ménines</i> , 1656	369
Figure A.I 91 A. Y. Jackson, <i>The Edge of Maple Wood</i> , 1910	370
Figure A.I 92 Philippe de Champaigne, <i>Vierge de douleur au pied de la croix</i> , XVII ^e siècle ..	370
Figure A.I 93 Carl Larsson, <i>Gården och bryghuset</i> , c. 1895	370
Figure A.I 94 Gustav Backman, <i>Costumes nationaux de la Suède</i>	370

Figures A.II

Figure A.II 1 Harald Sohlberg, <i>Vinternatt i Rondane</i> , 1914	371
Figure A.II 2 Plaque métallique sur le cadre de l'œuvre de Sohlberg	372
Figure A.II 3 Division de <i>Vinternatt i Rondane</i> en trois bandeaux et axe de symétrie	372
Figure A.II 4 Anders Zorn, <i>Midsommardans</i> , 1897	373
Figure A.II 5 Division de <i>Midsommardans</i> en seize cases	374
Figure A.II 6 Principaux plans de <i>Midsommardans</i>	374
Figure A.II 7 A. Y. Jackson, <i>Spring, Lower Canada</i> , 1915	375
Figure A.II 8 Lignes horizontales et vecteurs verticaux de <i>Spring, Lower Canada</i>	376
Figure A.II 9 Détails de <i>Spring, Lower Canada</i>	376
Figure A.II 10 Division de <i>Spring, Lower Canada</i> en seize cases	377
Figure A.II 11 Division de <i>Spring, Lower Canada</i> en trois bandes inégales	377

LISTE DES TABLEAUX ET DES SCHÉMAS

Tableaux

Tableau 1 Comparatif des valeurs polaires et des valeurs nordiques artistiques	113
Tableau 2 Continuum des représentations picturales de la nordicité.....	141
Tableau 3 Tendances générales des représentations picturales de la nordicité.....	185
Tableau 4 Signes plastiques, iconiques et spatiaux de la nordicité picturale	311
Tableau 5 Les valeurs nordiques artistiques chez Sohlberg, Zorn et Jackson	320

Schémas

Schéma 1 Taxonomie de la nordicité de Louis-Edmond Hamelin	104
Schéma 2 L'investissement sensible des catégories selon le modèle tensif	163

LISTE DES SIGLES ET DES ACRONYMES

A.I	Annexe I
A.II	Annexe II
A.III	Annexe III
CNE	<i>Canadian National Exhibition</i>
CNS	Conditions nécessaires et suffisantes
PAG	Petit âge glaciaire
Vapo	Valeurs polaires
Vano	Valeurs nordiques

RÉSUMÉ

Le Nord renvoie à des thèmes et à des traits caractéristiques que des artistes provenant de ses régions limitrophes ont choisi de mettre en valeur. Cette exploration esthétique du paysage nordique a donné lieu à la nordicité picturale, qui naît d'un questionnement identitaire et d'une expérience sensorielle levant le voile sur sa force évocatrice. En tant que référent géographique, le Nord possède un sens dénoté alors qu'en se rapportant aux possibilités du monde nordique, la nordicité se situe à un niveau d'abstraction plus élevé. La nordicité picturale désigne un ensemble de thématiques liées à l'imaginaire et à la réalité du Nord ainsi que les techniques appropriées à sa représentation. Elle repose à la fois sur des considérations sensibles, sur la détermination de critères esthétiques alternatifs ainsi que sur des signes plastiques, iconiques et spatiaux permettant d'exprimer l'idée du Nord.

Notre objectif est d'identifier les stratégies de représentation picturale de la nordicité privilégiées par des artistes canadiens, québécois, finlandais, norvégiens et suédois au tournant du XX^e siècle. Il s'agit de déterminer en quoi l'émergence d'un intérêt pour les questions nordiques a favorisé la représentation des sujets liés à leurs particularités culturelles et géographiques. Notre modèle d'analyse répondra donc aux questions suivantes : quels sont les signes assurant la transition entre le paysage perçu et sa représentation et parallèlement, quels sont ceux permettant le passage du Nord à la représentation picturale de la nordicité?

Sur le plan méthodologique, il s'agit d'abord de définir les outils d'analyse qui nous permettent d'aborder les conceptualisations à la base de la perception et de l'organisation de l'espace, puis le rapport au paysage et à la nordicité. Nous étudions ensuite les enjeux historiques et artistiques de la représentation du paysage nordique au tournant du XX^e siècle. Afin d'identifier les stratégies favorisant l'expression d'un contenu de la nordicité, nous proposons enfin une analyse d'œuvres de notre corpus. Notre modèle d'analyse repose sur la taxonomie de la nordicité de Louis-Edmond Hamelin ainsi que sur les travaux des penseurs de la nordicité culturelle et de l'imaginaire géographique, en particulier ceux de Daniel Chartier. Dans une perspective interdisciplinaire, il s'appuie sur des théories en sémiotique visuelle et sur la catégorisation perceptive des œuvres.

Notre principale hypothèse de travail est que la nordicité picturale se construit entre les pôles des exemplifications typiques et atypiques, de façon à tenir compte des images faisant partie de l'imaginaire collectif tout en favorisant l'intégration de représentations marginales, inhabituelles ou de nouvelles données sur le Nord. Ces exemplifications se positionnent par rapport à un prototype notionnel de la nordicité picturale, conçu de manière abstraite comme l'amalgame des propriétés courantes de la catégorie. Il correspond à l'image prégnante d'un paysage hivernal enneigé, marqué par une économie d'éléments et une palette chromatique limitée au blanc et au bleu.

Afin de prendre en charge une majorité de possibilités représentationnelles, la moitié de notre corpus étudié est composé de paysages désertés alors que l'autre moitié comprend des scènes habitées. Les possibilités thématiques et expressives sont décuplées par la présence humaine, puisqu'elle permet de situer des objets et des interactions dans diverses configurations spatiales. Une telle polarisation du sensible tient compte du fait que le concept de nordicité se déploie entre nature et culture, mettant tour à tour l'accent sur l'une ou sur l'autre de ces dimensions.

La typologie instaurée, l'attribution des valeurs nordiques (vano) et l'identification des tendances plastiques, iconiques et spatiales de la nordicité picturale nous permettent d'établir le degré de représentativité des œuvres de notre corpus étudié par rapport à la catégorie ainsi définie. En tant qu'ensembles intégrés de différences, les catégories acceptent et incorporent les divergences, d'où la difficulté à déterminer le seuil de la nordicité picturale, celui-ci se trouvant du côté des exemplifications atypiques désertées. Partant du constat que les paysages typiques de la nordicité sont aussi des représentations de l'hivernité, notre problématique soulève la question de la transition vers d'autres catégories, l'appartenance catégorielle pouvant être multiple. Si certaines représentations picturales de la nordicité contribuent à en fixer les caractéristiques les plus courantes, d'autres nous rappellent que toute catégorie est appelée à évoluer. La nordicité picturale constitue un schème cognitif, mettant en valeur les thèmes de l'imaginaire du Nord et déterminant la manière de les donner à voir.

MOTS-CLÉS : SÉMIOTIQUE VISUELLE – HISTOIRE DE L'ART – NORDICITÉ PICTURALE – CATÉGORISATION PERCEPTUELLE – THÉORIE DE LA REPRÉSENTATION – PAYSAGE – NORD – HIVER – CANADA – QUÉBEC – SCANDINAVIE – SUÈDE – NORVÈGE – FINLANDE – NORDEN

INTRODUCTION

Le Nord chez les peintres

Dans l'imaginaire collectif, le Nord est lié à un système de signes dont la manipulation des référents permet à la fois d'exprimer la nordicité ou d'en transgresser les codes représentationnels. C'est à la fois là-dessus et sur les horizons d'attente du public que les artistes ont joué dans leur représentation picturale du paysage nordique. Le Nord n'est pas le seul ni le principal accès à la nature dans la tradition occidentale au tournant du XX^e siècle, mais pour les artistes des régions circumpolaires, les sujets qu'il procure font contrepoids à ceux qui dominent la production artistique des écoles européennes. Afin de se démarquer des représentations picturales d'une nature plus clémente, les artistes canadiens (incluant des artistes québécois), finlandais, suédois et norvégiens ont mis en œuvre des stratégies leur permettant de valoriser un ensemble thématique et formel s'opposant à l'esthétique dominante de l'époque, tout en réactualisant les moyens de représenter l'espace tridimensionnel. En peinture, la mise en valeur des paysages nordiques répond en outre à la critique française, qui les considérait comme étant impropres à la représentation¹. Ce jugement de valeur découle de leurs couleurs soi-disant agressives et de leur relief accidenté, en opposition aux paysages français ou méditerranéens jugés plus harmonieux². Faisant fi de ces considérations, des artistes issus des quatre pays nordiques susmentionnés ont fait du Nord un sujet de prédilection, transformant la contrainte environnementale en motif de distinction dans des huiles sur toile souvent de grands formats, mais aussi dans des pochades. Graduellement, leurs œuvres se détachent de leurs modèles initiaux pour exprimer leur spécificité nordique à travers des paysages, des scènes historiques, folkloriques ou de la vie quotidienne, voire même dans certains portraits. La nordicité picturale naît donc de la reconnaissance par les artistes de la valeur esthétique de

¹ Louis Edmond Duranty, « Exposition Universelle. Les Écoles Étrangères de peinture. Suède, Norvège, Danemark, Russie », *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, tome XVIII, Paris, 1878, p. 156-166.

² Cette idée répandue est notamment exprimée par le critique Louis-Edmond Duranty dans l'article cité ci-haut.

leur environnement et des motifs inspirés de leur mode de vie ou de leurs croyances, de leur position privilégiée pour en exploiter les différents aspects ainsi que de leur rôle dans le développement de techniques appropriées. Elle désigne non seulement un ensemble de thématiques liées à l'imaginaire et à la réalité du Nord, mais également la manière de les représenter en dehors de toute influence méditerranéenne.

Puisant dans les traditions et contribuant à forger de nouveaux mythes, la nordicité picturale convoque des signes plastiques et des thèmes iconographiques qui sont appelés à évoluer en concomitance avec l'idée du Nord. Dans sa représentation, le paysage nordique est *a priori* porteur de sens, puisqu'il n'émane pas d'un regard innocent posé sur un lieu, mais d'un regard culturel régi par les lois de la perception et par le cadre à travers lequel nous avons appris à voir la nature. Par les sensorialités qu'il sollicite, le paysage nordique engendre chez le sujet percevant des sentiments *sui generis*, bien qu'à l'instar de tout lieu sa saisie implique un moment d'arrêt. En ce sens, le paysage découle d'un acte perceptif mettant en scène un sujet dans une situation spatio-temporelle, avec ses filtres culturels et esthétiques³. À titre de création culturelle, sa fonction est de réajuster notre perception en ordonnant des objets dans l'espace⁴. En le représentant, l'artiste s'approprie cet espace que constitue le paysage nordique et témoigne de son rapport au monde. Il prend position et injecte dans sa représentation du sens, un symbolisme lui permettant d'affirmer ses différences culturelles, ses croyances et ses valeurs, favorisant ainsi l'émergence d'une nordicité picturale. L'aspect de ce paysage peint dépendra des connaissances de l'artiste à son égard, mais surtout de ce qu'il souhaite en montrer. Son œuvre offre donc un point de vue sur un lieu qui peut avoir été peint mille fois, mais les choix esthétiques et techniques inhérents à la production des images en font une représentation originale. L'artiste puise non seulement dans une réserve iconique préexistante, mais contribue à l'alimenter par la production de nouvelles images. En somme, la nordicité picturale repose à la fois sur des considérations sensibles, sur la détermination de critères esthétiques alternatifs ainsi que

³ Voir Rachel Bouvet, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal : XYZ Éditeur, 2006, p. 40.

⁴ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris : Presses universitaires de France, 2004, p. 5-7.

sur des signes plastiques, iconiques et spatiaux afin de créer l'effet de sens voulu, en l'occurrence exprimer l'idée du Nord. En tant que démarche cognitive, sa concrétisation résulte d'un questionnement identitaire favorisant la prise de conscience de la valeur de l'environnement et des particularités nordiques ainsi que du désir de le donner à voir dans les œuvres visuelles, en particulier en peinture.

Problématique de la représentation de la nordicité

En tant que référent géographique, le Nord renvoie à un ensemble thématique et à des traits caractéristiques que des artistes provenant des régions qui le bordent ont choisi de mettre en valeur dans leurs tableaux, notamment par l'exploration esthétique du paysage nordique. Dans cette thèse, nous souhaitons analyser les stratégies de représentation de la nordicité privilégiées par les artistes dans des œuvres visuelles produites au tournant du XX^e siècle. Il s'agira de déterminer en quoi l'émergence d'un intérêt pour les questions nordiques a favorisé chez des artistes canadiens, québécois, finlandais, suédois et norvégiens la représentation des sujets liés à leurs spécificités culturelles, environnementales et géographiques. En Europe comme en Amérique, cet intérêt naît dans un contexte d'émergence des nationalismes. Les Canadiens et les Québécois affirment un caractère distinct de leurs origines européennes alors que l'Europe voit naître des États-nations modernes, suite aux entreprises d'unification menées au XIX^e siècle. Chez les artistes de notre corpus, la dimension politique est rapidement dépassée au profit d'un questionnement identitaire dans lequel la force évocatrice de l'environnement nordique prend le dessus. La nordicité picturale n'étant pas seulement déterminée par un programme iconographique, nous analyserons les structures donnant corps au paysage nordique ainsi que les éléments permettant d'en exprimer les particularités. Quels sont les signes assurant la transition entre le paysage perçu et sa représentation en peinture et parallèlement, quels sont ceux qui permettent le passage de l'idée du Nord à la représentation picturale de la nordicité? Si l'aspect final de l'œuvre dépend de toute une série d'opérations à partir d'une perception initiale, antérieure au projet même de donner à voir une vision figée de la

nature, ce sont les codes graphiques et de représentation qui permettent à l'artiste d'organiser les éléments sur le plan de façon à suggérer une spatialité. Sa maîtrise du langage visuel lui donne les moyens de mettre en forme une expérience sensorielle découlant de son interaction avec l'environnement nordique, cette expérience concrète étant alimentée par l'imaginaire du Nord. Notre objectif est donc de déterminer quels sont les mécanismes de production de sens de la nordicité picturale, sur les plans plastiques, iconiques et spatiaux, ces mécanismes désignant les stratégies mises en œuvre dans la création de nouvelles formes symboliques et identitaires.

Le concept de nordicité est d'abord apparu dans le domaine géographique afin de caractériser l'environnement physique et humain, mais graduellement, d'autres applications ont été mises en évidence, donnant lieu à des hypothèses qui se sont avérées productives. Parmi ces nouvelles branches, la nordicité picturale s'inscrit dans la foulée des travaux sur la nordicité culturelle⁵, mais elle se distingue des autres domaines par les outils spécifiques qu'offre la grammaire visuelle. Dans les œuvres littéraires, comme le révèlent des recherches conduites par le professeur Daniel Chartier, l'imaginaire du Nord convoque des figures (le bûcheron, l'explorateur, l'Inuit, etc.), des thèmes (l'isolement, l'éloignement géographique, la rareté des végétaux, etc.), des phénomènes (la luminosité exacerbée par la neige, la durée de la nuit hivernale, les aurores boréales, etc.) qui permettent de situer l'action d'un récit dans une région septentrionale⁶. La rhétorique, le rythme du récit et le style de l'auteur sont autant de stratégies qui dévoilent une vision et des sentiments émanant de l'environnement nordique, entre la crainte de la perte des repères et la fascination envers l'inconnu. La nordicité est alors un effet de sens qui se construit graduellement par l'édification du récit au fil des mots, l'intervention de différents

⁵ Ces recherches sont menées au Laboratoire international d'étude interdisciplinaire comparée des représentations du Nord depuis 2003 à l'UQÀM, sous la direction du professeur Daniel Chartier. Voir le site Internet du laboratoire : <http://www.imaginairedunord.uqam.ca> (consulté le 3 août 2013).

⁶ Daniel Chartier, « Couleurs, lumières, vacuité et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord », *Couleurs et Lumières du Nord*. Actes du colloque international en littérature, cinéma, arts plastiques et visuels (Stockholm, 20-23 avril 2006), Stockholm : Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008, p. 24.

personnages dans la narration contribuant à multiplier les points de vue. De par sa nature visuelle, la nordicité picturale est dévoilée *hic et nunc* lors de la contemplation d'une œuvre mettant en scène des éléments de l'imaginaire du Nord. Bien que les interprétations puissent différer, cette œuvre montre un point de vue unique⁷, le regard de l'artiste et du spectateur se confondant. Cela dit, si les nordicités visuelle et littéraire présentent des points communs, notamment quant aux thèmes privilégiés, la nature de leur langage respectif ne permet pas de les considérer sous le même angle. La nordicité picturale ne transite pas uniquement par l'iconographie, mais elle est influencée par le choix des couleurs, par l'interaction entre les différentes régions-formes de l'œuvre, par les distances entre les plans et les objets représentés et par rapport à la position du spectateur face à l'œuvre.

Les fondements épistémologiques de notre réflexion

La catégorie des représentations picturales de la nordicité se construit graduellement, au fil des œuvres abordant les thématiques de l'imaginaire du Nord. Toutefois, un tel effet de sens ne saurait se produire sans la mise en œuvre de stratégies de la part du producteur de l'image visant à en assurer la compréhension lors de la contemplation de l'œuvre. Dans la foulée des travaux d'Umberto Eco⁸, la signification d'une œuvre est une construction du spectateur générée par son interprétation. Ainsi, l'interprétation d'une œuvre en tant que représentation de la nordicité implique la reconnaissance des signes qui s'y rapportent, leur identification dépendant du lieu et du moment de son observation. Le contexte est important, puisque des facteurs extérieurs à l'œuvre peuvent avoir une incidence sur son interprétation, la lecture d'un ensemble de signes variant notamment en fonction des horizons d'attente de ceux à qui cette œuvre est destinée, de ses récepteurs. Ainsi, un

⁷ Ce qui n'est pas toujours le cas en arts visuels. Par exemple, les différentes parties des retables permettent de montrer plusieurs points de vue sur un sujet, appartenant à des temporalités ou des espaces distincts.

⁸ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris : Seuil, 1965, 325 p.

enfant, un Sud-américain, un artiste inuit ou un spécialiste du tourisme dans le Grand Nord ne remarqueront pas la même chose dans un paysage hivernal peint. Leur appréciation esthétique peut en outre être influencée par ce qu'ils ont pu voir ou lire sur le monde nordique et par ce qui a favorisé ces découvertes. Certains identifieront des indices de la nordicité dans des œuvres qui seront interprétées tout autrement par d'autres. De plus, la perception de ces gens sera influencée par le moment où ils observent ce paysage, par exemple après un hiver particulièrement long et glacial, avant un voyage dans le Sud, suite à un séjour en Laponie ou durant un été montréalais chaud et humide. Selon les événements de leur vie, ils auront alors acquis des connaissances, fait des expériences, développé leur sens de l'observation, contracté une hantise ou cultivé un intérêt, bref développé un outillage les qualifiant à différents degrés quant à l'identification des thématiques de la nordicité et de leurs modes d'expression.

Notre projet s'inscrit donc dans une théorie de la réception, mais par l'intérêt qu'il porte à l'articulation des éléments qui font émerger le sens dans l'espace-temps par rapport à un sujet percevant, il emprunte également des éléments de la sémiotique tensive⁹. En distinguant les exemplifications typiques des exemplifications atypiques de la nordicité et en attribuant des valeurs nordiques aux œuvres, nous les positionnons sur une échelle graduée et de cette façon, nous procédons à une polarisation du sensible, ce qui nous permet notamment d'établir le seuil de la nordicité picturale. Une telle polarisation tient compte du fait que le concept de nordicité se déploie entre nature et culture, entre réel et imaginaire, mettant tour à tour l'accent sur l'une ou l'autre de ces dimensions. De manière similaire, le sémioticien Claude Zilberberg définit la tensivité comme étant le lieu de l'imaginaire où se joignent l'intensité et l'extensité, qui désignent respectivement ce qui relève du sensible, des états d'âme et ce qui relève de l'intelligible, de l'état des choses¹⁰. Il adhère néanmoins à la position de Louis Hjelmslev, pour qui le sensible a autorité sur l'intelligible, puisque l'état des choses dépend des états d'âme. Cela dit, notre modèle d'analyse considère les

⁹ Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, *Valence/Valeur*, Limoges : Presses universitaires de Limoges, collection « Nouveaux actes sémiotiques », 1996, p. 14 à 38.

¹⁰ Claude Zilberberg, « Précis de grammaire tensive », *Tangence*, no 70, 2002, p. 115.

sensorialités stimulées ou obliérées lorsqu'un individu – l'artiste producteur de l'œuvre lorsqu'il se déplace pour peindre le motif sur le vif, et par la suite, le public de cette œuvre qui peut réactualiser ses sensations par le souvenir ou par l'imagination – est confronté à un milieu considéré hostile. Nous tenons compte des réactions d'un public contemporain aux artistes de notre corpus, notamment en établissant des points de contact entre les artistes canadiens et ceux du Norden, mais notre modèle d'analyse se fonde surtout sur l'interprétation que nous pouvons faire de ces œuvres en fonction de nos connaissances actuelles.

À partir de la taxonomie de la nordicité du géographe Louis-Edmond Hamelin¹¹ et des conceptualisations du Nord des penseurs de la nordicité culturelle, nous proposons une définition indexée de la nordicité picturale, puis nous établissons des valeurs nordiques permettant d'évaluer la nordicité des œuvres. Nos recherches sur la nordicité picturale s'inscrivent dans la foulée des travaux du professeur Chartier sur l'imaginaire du Nord et de l'hiver qui, dans une perspective culturelle, propose d'aborder le Nord comme un réseau discursif et non plus uniquement en tant que référent géographique. En identifiant les signes du Nord dans des centaines d'œuvres littéraires, visuelles, cinématographiques et musicales, l'infrastructure de recherche qu'il a mise en place concède une légitimation à nos propres travaux. Notre appareil théorique s'édifie sur la base de l'étude du Nord dans une perspective géographique et historique (Amanda Graham, Christian Morissonneau, Denis Cosgrove, Frédéric Lassère, Michel Cabouret, Régis Boyer, William Richard Mead)¹², sur le rôle du mythe dans la définition de la culture (Carl Berger, David Lowenthal, Ernst Cassirer, Jean Lassègue, Louise Vigneault, Paul Claval), ainsi qu'à partir des analyses sur l'imaginaire géographique (Jean-Jacques Wunenburger, Marc Brosseau, Michel J. Viegnes, Pierre Jourde,

¹¹ Nous n'ignorons pas que les théories du géographe sont mâtinées de visées politiques. La démarche du géographe vise clairement à revaloriser les Premières Nations et à corriger les préjugés à leur égard. Dans ses ouvrages, il condamne le fait que le Canada soit dominé par des vues « sudistes » et n'accorde que peu d'importance au Nord et à ses populations, par rapport au « Canada de base ». Son intérêt pour les questions relatives aux peuples nordiques l'a amené à être membre du Conseil des Territoires-du-Nord-Ouest, siéger au Comité cri de la Convention du Nord du Québec et fonder le Centre d'études nordiques à l'Université Laval.

¹² Les auteurs ne sont pas classés en ordre d'importance et la liste n'en est pas exhaustive.

Yves Vadé) et plus particulièrement sur l'imaginaire du Nord (Allison Mitcham, Barry Lopez, Daniel Chartier, Jack Warwick, Jean Désy, Michel Onfray, Odile Parsis-Barubé, Peter Stadius, Renée Hulan, Sherrill E. Grace). Nos propositions théoriques sur la nordicité picturale s'arriment à la conception du signe du linguiste danois Louis Hjelmslev¹³, qui définit le signe comme une unité constituée par la forme de l'expression et la forme du contenu, et à celle du Groupe μ ¹⁴, pour qui les niveaux iconiques et plastiques sont dans une relation de solidarité et se dédoublent en signifiant et signifié. Suivant les propositions de Roland Barthes dans l'analyse d'une image publicitaire dans laquelle il distingue les signes se rapportant à l'italianité¹⁵, nous considérons le Nord tel que représenté par les artistes de notre corpus comme un signifiant dont le signifié renvoie à la nordicité par un système de connotations. En renvoyant à une réalité concrète, le Nord possède un sens dénoté alors que la nordicité se situe à un niveau d'abstraction plus élevé, puisqu'elle concerne l'ensemble des possibilités du monde nordique. Cela dit, l'interprétation des paysages nordiques en tant que représentations d'une nordicité picturale dépend de la reconnaissance des « savoirs investis dans l'image¹⁶. » Suivant cette idée, une question s'impose : quels sont les connotateurs de la nordicité picturale?

La nordicité picturale se révélant dans des représentations paysagères, nous nous penchons sur les conceptualisations du paysage et de l'espace, de la réalité des lieux à leurs représentations littéraires et picturales (Anne Cauquelin, Edward T. Hall, Fabienne Joliet,

¹³ Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris : Minuit, 1968 [1943], p. 72. Le signe est une fonction sémiotique établissant une solidarité entre deux grandeurs, soit l'expression et le contenu (qui en sont les fonctifs).

¹⁴ Le Groupe μ , « Images iconiques et plastiques », *Revue d'Esthétique*, no 1-2, 1979, p. 175 à 178.

¹⁵ Précisons que nous n'adhérons pas à la théorie de Roland Barthes sur la structure de l'image qu'il soumet au langage verbal. À ce sujet, il affirme que la structure de l'image est déterminée par le rapport entre le message linguistique, le message iconique codé et le message iconique non-codé. Quant aux signes de l'italianité qu'il identifie, ils découlent d'un savoir acquis par l'usage, d'un savoir culturel fondé sur un stéréotype touristique, d'un savoir lié à un procédé de fabrication des aliments et d'un signifié esthétique influencé par le savoir culturel. Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Revue Communication*, no 4, 1964, p. 42-43 et 48-49.

¹⁶ *Ibid.*, p. 48.

Jean Carrière, Klaus P. Mortensen, Rachel Bouvet). Les théories de la catégorisation perceptive (Claudette Fortin et Robert Rousseau, Eleonore Rosch, Georges Kleiber, Jean-Marie Schaeffer, Olivier Houdé, Pierre Boudon) et la notion de stéréotype considérée en tant que structure cognitive porteuse de sens (Ruth Amossy) nous permettent de limiter notre corpus en sélectionnant des œuvres qui sont représentatives de la nordicité picturale tout en tenant compte de ses possibilités catégorielles. L'iconicité, la plasticité et la spatialité des œuvres sont étudiées à l'aide des outils qu'offre la sémiotique visuelle (Anne Beyaert, Catherine Saouter, Fernande Saint-Martin, Georges Roque, Groupe μ , Hubert Damisch, Jacques Bertin, Jean-Marie Floch, Jocelyne Lupien, Marie Carani, René Lindekens, Umberto Eco), l'objectif étant d'en déterminer les tendances avant de passer à l'analyse détaillée d'œuvres de notre corpus. En complément de ces assises théoriques, nous explorons des pistes passant par l'anthropologie (Emile Durkheim, Hans Belting, Hugh Brody, Marcel Mauss), la sociologie (Alain A. Grenier, Pierre Bourdieu) et la philosophie (Charles Louis de Secondat de la Brède et de Montesquieu, François-René de Châteaubriand, Georges Didi-Huberman, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Henri Bergson, Jean-Jacques Rousseau, Jean Nogué, Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault). Bien entendu, nous tenons compte du contexte historique et des enjeux de la représentation picturale au tournant du XX^e siècle, dans la perspective de l'émergence du modernisme. Nous étudions donc les conditions présidant à la représentation du paysage nordique (Nils Ohlsen, Roald Nasgaard, Robert Rosenblum, Rosalind Pepall) chez les artistes canadiens et québécois (Alexander Young Jackson, Benedict Fullalove, Clotilde Liétard, Esther Trépanier, James Edward Hervey MacDonald, Laurier Lacroix, Lawren Harris, Charles C. Hill, Leslie Dawn, Linda Jessup, Madeleine Landry, Paul Walton, Peter Larisey, Robert Linsley, Robert Stacey) ainsi que chez les artistes du Norden (Annika Waenerberg, Christian Brinton, Cornelia B. Sage, Frank Claustrat, Frédérique Toudoire-Surlapierre, Janne Gallen-Kallela-Sirén, Kirk Varnedoe, Leena Ahtola-Moorhouse, Mary Towley Swanson, Michelle Facos, Peter Nørgaard Larsen, Philip Conisbee, Thor Mednick, Torsten Gunnarsson).

Notre position au confluent des champs disciplinaires nous permet d'apporter un éclairage nouveau sur nos objets et de confronter les points de vue. En ce sens, nous faisons

de la nature le modèle du paysage représenté par l'artiste tout en considérant que l'œuvre est autonome par rapport à son modèle. Le paysage n'étant pas un simple *analogon* de la nature, toute ressemblance avec l'environnement réel est une construction du spectateur, bien qu'il puisse en être l'inspiration. En tant qu'ensemble intégré de différences, l'œuvre, à la manière de toute catégorie, accepte et incorpore les divergences. Si certains exemplaires – des œuvres, dans le cas qui nous intéresse – contribuent à fixer les caractéristiques les plus courantes de l'ensemble auquel ils appartiennent, d'autres nous rappellent que toute catégorie est appelée à évoluer. La complexité de notre modèle d'analyse réside dans le fait qu'il doive être suffisamment ouvert pour tenir compte de l'ensemble des possibilités représentationnelles de la nordicité tout en demeurant cohérent. Ce modèle est destiné à l'analyse des œuvres d'un contexte historique et géographique déterminé, mais il pourrait prendre en considération d'autres œuvres, d'où l'intérêt de parler d'exemplifications et de leur attribuer un degré de typicité. Par son organisation taxonomique, la catégorie des représentations picturales de la nordicité tient compte d'une multitude d'aspects (formes, couleurs, thèmes) et de ce fait, une partie de ses exemplifications correspond aux horizons d'attente du spectateur alors que l'autre partie s'en éloigne en considérant des éléments marginaux ou inhabituels de l'imaginaire du Nord. Cette polarisation nous permet notamment d'établir les tendances de sa représentation en fonction du type d'œuvre, c'est-à-dire selon qu'il s'agisse d'une représentation typique ou atypique, habité ou déserté. Enfin, la nordicité picturale peut être définie comme étant l'élaboration et l'utilisation d'une iconographie et d'un langage pictural visant à représenter et à mettre en valeur les particularités environnementales et culturelles nordiques. Cette thèse met en lumière les enjeux de la représentation du paysage nordique au tournant du XX^e siècle dans la formation de la nordicité picturale, démontrant ainsi que les implications conceptuelles précèdent la formulation de l'appareil théorique permettant de l'étudier.

Le corpus étudié ou les exemplaires d'une catégorie

Les œuvres des artistes du corpus que nous étudions dans cette thèse présentent des similitudes dans leur expression d'un contenu de la nordicité, c'est-à-dire dans leur manière de donner à voir les thèmes iconographiques liés à l'imaginaire du Nord, sur les plans de la plasticité, de l'iconicité et de la spatialité. Cela dit, des écarts marquent les œuvres de ces artistes : l'imaginaire du Nord se déployant en fonction des spécificités locales, des thèmes sont exploités par les artistes du Norden¹⁷ mais ne le sont pas – ou le sont de manière distincte – par les artistes canadiens et québécois. Notre principale hypothèse de travail est que la nordicité picturale se construit entre les pôles des exemplifications typiques et atypiques, de façon à tenir compte des images faisant habituellement partie de l'imaginaire collectif tout en favorisant l'intégration de nouvelles données sur le Nord, dont celles liées à un changement de paradigme (comme le développement économique ou les changements climatiques). Ces exemplifications se positionnent par rapport à un prototype notionnel de la nordicité picturale, conçu de manière abstraite comme étant l'amalgame des propriétés les plus communes de la catégorie. Ce prototype notionnel ne désigne pas spécifiquement une œuvre de notre corpus, mais correspond à l'image prégnante d'un paysage hivernal enneigé marqué par une économie d'éléments, une vaste spatialité et une palette chromatique limitée aux teintes de blanc et de bleu. Ce type de paysage correspond à une conception spécifique de la nordicité picturale alors que celle-ci se rapporte à une multitude de sujets et n'impose pas de restrictions quant aux techniques employées.

Ces observations quant à la classification des œuvres à l'intérieur de la catégorie des représentations picturales de la nordicité et leur positionnement par rapport à un prototype notionnel se basent sur l'observation des œuvres picturales produites sur une période d'une centaine d'années (entre 1830 et 1930) dans chacun des pays concernés. Dans un premier temps, nous avons recensé un corpus potentiel de près de mille cinq cents représentations

¹⁷ Par *Norden*, nous désignons en plus des pays scandinaves, l'ensemble des pays nordiques et de leurs territoires que sont la Finlande, l'Islande, le Groenland, les îles Féroé, l'archipel d'Åland, le Svalbard. Nous utiliserons ce terme pour référer à notre corpus nord-européen.

du Nord, ce qui nous a incitée à resserrer les critères de détermination de l'ensemble d'œuvres à étudier. En nous concentrant sur la période de trente ans marquant le tournant du XX^e siècle – nous expliquerons plus loin les raisons de cette périodisation –, nous avons identifié environ quatre cents représentations du Nord, comprenant à la fois des paysages purs et des scènes avec des personnages ou des constructions. Nous avons rapidement été confrontée au fait que cette démarche est condamnée à demeurer incomplète pour différentes raisons. D'abord, des exemplaires de la catégorie peuvent ne pas être identifiés, faute de reconnaître des indices culturels de la nordicité picturale qui appartiendraient à un autre lieu et à une autre époque. Ensuite, des artistes et des œuvres peuvent avoir été oubliés par l'histoire de l'art ou avoir bénéficiés d'une faible diffusion. Par conséquent, nous avons choisi de nous intéresser à des artistes incontournables et à des œuvres bénéficiant d'une reconnaissance, du moins dans leurs contextes nationaux respectifs. De ces œuvres, nous avons sélectionné des *exemplifications*, c'est-à-dire des œuvres qui soient représentatives des thématiques et des manières de représenter le Nord au tournant du XX^e siècle par rapport à ce que nous avons pu observer dans l'ensemble des œuvres préalablement identifiées (et auxquelles nous référerons à l'occasion). En outre, il nous semblait essentiel de retenir le même nombre d'œuvres pour chacun de sous-groupes déterminés. Notre étude porte donc sur un corpus composé de quatre groupes de quatre œuvres, chaque groupe comprenant l'œuvre d'un artiste canadien (ou québécois), d'un finlandais, d'un suédois et d'un norvégien. Notre visée n'est pas de faire une analyse comparative de la production de ces artistes, puisque nous voulons éviter d'inféoder un corpus par rapport à un autre. Il s'agit plutôt de mettre ces œuvres en parallèle et de voir comment elles s'insèrent dans un système de représentation national¹⁸ et mettent en images, par l'articulation des signes plastiques, iconiques et spatiaux, un contenu sémantique se rapportant à l'imaginaire du Nord de façon à exprimer la nordicité.

¹⁸ C'est-à-dire par rapport aux œuvres de leurs compatriotes, l'époque étant marquée par l'émergence des « écoles » nationales (de la moitié du XIX^e siècle au début du XX^e siècle dans les pays scandinaves, au tournant du XX^e siècle en Finlande et au début du XX^e siècle au Canada).

De ces seize œuvres, huit constituent des exemplifications typiques de la nordicité et les huit autres en sont des exemplifications atypiques. Les premières correspondent à des œuvres qui mettent en scène les éléments que nous associons d'emblée à l'idée du Nord, par habitude perceptuelle ou à cause de conventions sociales, incluant l'ensemble des mythes et des idées reçues à son sujet. Il s'agit dans tous les cas de scènes hivernales ou de représentations de l'hivernité, pour employer un terme désignant une nordicité saisonnière. Les exemplifications atypiques entretiennent un rapport au Nord plus complexe. Ainsi, ces œuvres comportent des éléments qui permettent de les considérer comme faisant partie de la catégorie des représentations picturales de la nordicité au sens où l'on peut leur attribuer des valeurs polaires, souvent par rapport à des éléments qui sont plus difficiles à identifier (comme le soleil de minuit ou les traditions populaires nordiques). Il s'agit de cas marginaux ou d'exemples inhabituels, qui requièrent des connaissances supplémentaires. Ces œuvres remettent en question nos habitudes perceptuelles, et par extension, l'analyse et l'interprétation que nous en ferons. Afin de prendre en charge une majorité de thèmes et de possibilités représentationnelles de la nordicité picturale, la moitié du corpus est formée de paysages purs, sans présence humaine, alors que l'autre moitié comprend des scènes habitées, dont les œuvres montrent des activités ou des éléments architecturaux. Ainsi délimité, ce corpus met en évidence les stratégies employées par les artistes pour témoigner d'une nordicité qui ne se limite pas aux phénomènes naturels, mais prend aussi en charge la dimension humaine. Dans la mesure du possible, les œuvres sont présentées sous leur titre original, à défaut de quoi nous utiliserons les traductions paraissant dans les principaux catalogues d'exposition. Bien qu'il serve à identifier l'œuvre, l'intitulé a une portée limitée, attendu qu'il n'a pas nécessairement été choisi par l'artiste et qu'une œuvre peut être connue sous plusieurs désignations¹⁹. Enfin, dans cette thèse, il est question du

¹⁹ À ce sujet, nous avons des réticences à prendre en considération les titres, attendu qu'il s'agit de données extrinsèques aux œuvres. L'assujettissement du langage visuel au langage verbal a été dénoncé par de nombreux sémioticiens de l'image. Cela dit, le titre d'un tableau est assimilable à une documentation afférente à l'œuvre (comme les critiques). Nous relativisons sa valeur par rapport aux éléments visuels de l'œuvre afin que le langage visuel conserve sa préséance. Nous considérons le titre en dernière analyse, à la manière d'un complément d'information dont la fonction est d'ancrer

Canada tel qu'il était au tournant du XX^e siècle. L'époque étant marquée par une rivalité entre Toronto et Montréal dans la définition des fondements nationaux d'un art moderniste²⁰, nous avons choisi d'inclure dans notre corpus des artistes canadiens et québécois, trois anglophones et un francophone.

Formant le noyau central de notre corpus²¹, les exemplifications typiques désertées de la nordicité rassemblent les œuvres *Mauve et or* (c. 1912) de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (Figure A.I 1), *Imatra talvella* (1893, traduisible par *Imatra en hiver*) d'Akseli Gallen-Kallela (Figure A.I 2), *Snö* (1900, ou *Neige*) de Gustav Fjæstad (Figure A.I 3) et *Vinternatt i Rondane* (1914, ou *Nuit d'hiver à Rondane*) d'Harald Sohlberg (Figure A.I 4). Les exemplifications typiques habitées comprennent *Poudrerie, rue Craig* (1912) de Maurice Galbraith Cullen (Figure A.I 5), *Avannolla* (1900, ou *Sur la glace*) de Pekka Halonen (Figure A.I 6), *Patineuse*²² (1898) d'Anders Zorn (Figure A.I 7) et *Holmenkollen* (1907) d'Erik Werenskiöld (Figure A.I 8). Soulignons au passage que *Rondane* désigne le parc national de ce nom situé dans une région montagneuse de Norvège (entre les comtés d'Oppland et de Hedmark) alors que *Holmenkollen* réfère à un tremplin de saut à ski portant le nom du quartier d'Oslo où il se trouve. Les œuvres de ces deux sous-catégories de la nordicité picturale sont des paysages d'hiver. Force est de constater que la présence humaine favorise une plus grande variété de thèmes iconographiques : elle permet de représenter non seulement des configurations spatiales, mais d'y situer des objets et des interactions. Les exemplifications atypiques désertées regroupent *Spring, Lower Canada* (1915) d'Alexander Y. Jackson (Figure A.I 9),

le sens, l'ancrage constituant selon Barthes une « description dénotée de l'image. » Barthes, « Rhétorique de l'image », p. 44.

²⁰ Voir à ce sujet Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec : Nota Bene, 2005 [1998], p. 16, Alexander Young Jackson, *A Painter's Country. The autobiography of A. Y. Jackson*, Toronto, Vancouver : Clarke, Irwin & Company limited, 1976 [1958], p. 39 et Charles C. Hill, *Peinture canadienne des années trente*, Catalogue d'exposition (Ottawa, Galerie nationale du Canada), Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1975, p. 9-11.

²¹ Pour chaque groupe d'œuvres du corpus, les artistes sont présentés dans l'ordre suivant afin d'éviter d'alourdir le texte en précisant leur nationalité à chaque fois : canadiens, finlandais, suédois et norvégiens.

²² Titre original inconnu.

Maisema, kevättyö (1894, traduit par *Nuit printanière à Murole*) d'Ellen Thesleff (Figure A.I 10), *Hösten* (1907, ou *Automne*) de Helmer Osslund (Figure A.I 11) et *Sommernatt* (1886, ou *Nuit d'été*) d'Eilif Peterssen (Figure A.I 12). Les exemplifications atypiques habitées réunissent les œuvres *A Northern Home* (1915) de James Edward Hervey MacDonald (Figure A.I 13), *Ensi Lumi* (1891, traduisible par *Première neige*) de Louis Sparre (Figure A.I 14), *Midsommardans* (1897, ou *Danse de la Saint-Jean*) d'Anders Zorn (Figure A.I 15) et *Rjukanfossen* (1908-1909) de Theodor Kittelsen (Figure A.I 16). Le titre de l'œuvre de Kittelsen désigne une chute de cent quatre mètres près du centre industriel de Rjukan dans le comté de Telemark exploitée à partir de 1911 par Norsk Hydro (fondée en 1905 par le professeur Kristian Birkeland et l'ingénieur Sam Eyde) afin de produire de l'électricité²³. Les exemplifications atypiques désertées abordent les transitions entre les saisons. Bien que cet aspect de la nordicité soit également abordé par les exemplifications atypiques habitées, ces dernières explorent principalement les liens entre nature et culture.

Comme nous l'avons indiqué précédemment, ces œuvres ont été produites entre 1886 et 1915, période charnière qui marque le tournant du XX^e siècle. Si les œuvres des artistes suédois et norvégiens ont été réalisées tout au long de cette période, celles des artistes finlandais ont été produites au début de cette période et celles des artistes canadiens et québécois vers la fin²⁴. L'année 1915 marque le départ au front des premiers soldats canadiens lors de la Première Guerre mondiale, ce qui n'est pas anodin, puisque des artistes comme Alexander Y. Jackson et Maurice Galbraith Cullen agiront à titre de peintres de guerre dès 1916²⁵. Les œuvres de notre corpus font partie d'importantes collections, dans

²³ Claudia Thomson, « Norway's Industrialization », *Economic Geography*, vol. 14, no 4, octobre 1938, p. 376-377; *World Waterfall Database*, « Rjukanfossen, Telemark, Norway » : <http://www.worldwaterfalldatabase.com/waterfall/Rjukanfossen-194> (consulté le 12 juin 2013).

²⁴ Alexander Y. Jackson et James Edward Hervey MacDonald ne faisaient pas encore partie du Groupe des Sept, formé en 1919. Les membres fondateurs du Groupe des Sept sont Lawren Harris, James Edward Hervey MacDonald, Alexander Y. Jackson, Franklin Carmichael, Frank Johnston, Arthur Lismer et Frederick Varley.

²⁵ Voir à ce sujet l'autobiographie d'A. Y. Jackson, dans laquelle il parle de son enrôlement à titre de soldat à la fin de l'année 1914, puis en tant que peintre de guerre dans le cadre du programme de Lord Beaverbrook en 1916. Outre les difficultés techniques du sujet, on y apprend la participation

les musées à Toronto, Québec, Helsinki, Stockholm et Oslo et dans des galeries renommées. Ce sont pour la majeure partie des huiles sur toile et plusieurs sont de grand format. Si quelques œuvres utilisent un support autre que la toile, l'œuvre de Theodor Kittelsen est la seule à employer différentes techniques et elle fait partie d'une série de quatre œuvres appartenant à l'entreprise Norsk Hydro²⁶. Toutes les œuvres de notre corpus se trouvent aujourd'hui encore dans les pays où elles ont été produites, elles sont connues du public – du moins dans leur pays d'origine – et elles bénéficient d'une bonne fortune critique. Enfin, nous aurions pu travailler à partir d'autres œuvres, puisqu'il ne s'agit pas des seules représentations picturales de la nordicité, d'où leur désignation en tant qu'exemplifications. Les seize œuvres de notre corpus ont été sélectionnées parce qu'elles forment un ensemble cohérent, représentatif et suffisant pour exemplifier la nordicité picturale. Nous garderons tout de même à l'esprit la totalité (si une telle chose est possible) des représentations de cette catégorie dans la perspective d'éventuels développements à notre modèle d'analyse.

La limitation de notre corpus aux œuvres produites par des artistes originaires des quatre pays indiqués ci-haut sur une période de trente ans est nécessaire afin d'en assurer la cohérence. En dépit de ces restrictions, nous reconnaissons néanmoins que les thématiques de l'imaginaire du Nord ont inspiré de nombreux artistes tout au long des XIX^e et XX^e siècles. Parmi les artistes canadiens et québécois, on retrouve Alfred Joseph Casson, Arthur Lismer, Clarence Alphonse Gagnon, Cornelius Krieghoff, Dana Thorneycroft, David B. Milne, Donald Flather, Doris McCarthy, Edwin Holgate, Emily Carr, Frederick Simpson Coburn, Gareth Bate, Henri Masson, Horatio Walker, James Wilson Morrice, Jean Paul Lemieux, Jean Paul Riopelle, John Abrams, John William Beatty, Lawren Harris, Michael Snow, Ozias Leduc, René Richard et Tom Thomson. L'historien de l'art Laurier Lacroix décèle également les qualités spatiales d'un espace nordique démesuré dans les œuvres de Paul-Émile Borduas, Jean McEwen, Marcel Barbeau, Guido Molinari, Robert Wolfe et Micheline

d'autres peintres canadiens comme Maurice Galbraith Cullen, John William Beatty, Charles Simpson et Frederick Varley. Alexander Young Jackson, « Army Life », p. 41-51.

²⁶ Jarle Pedersen, « Hydro viser Kittilsen » : <http://www.ta.no/pulsen/article3018818.ece> (consulté le 3 août 2013).

Beauchemin²⁷. Dans les pays du Norden, les œuvres des artistes suivants présentent des caractéristiques de la nordicité picturale : Albert Edelfelt, Eero Järnefelt, Fanny Churberg, Ferdinand von Wright, Helene Schjerfbeck, Hugo Simberg, Magnus Enckell, Vainö Blomstedt, Victor Westerholm chez les Finlandais; Adelsteen Normann, Adolph Tidemand, Anders Kjær, Anna-Eva Berman, August Cappelen, Axel Ender, Einar Berger, Christian Krohg, Christian Skredsvig, Edvard Munch, Frits Thaulow, Gerhard Munthe, Gunnar Berg, Gustav Nils Wentzel, Hans Gude, Johan Christian Dahl, Johannes Flintoe, Marit Bockelie, Rolf Groven, Thorolf Holmboe chez les Norvégiens; Alfred Walhberg, Anders Fredrik Skjöldebrand, Anna Boberg, Anne Noble, Anshelm Schultzberg, August Malström, August Strindberg, Bruno Liljefors, Carl Larsson, Eugène Jansson, Gunnar Hallstrom, Gustaf Cederström, Karl Frederick Nordström, Lennart Helje, Maja Fjæstad, Marcus Larson, Nils Kreuger, Prince Eugen, Reinhold Ljunggren, Richard Bergh chez les Suédois. Bien entendu, cette liste n'est pas exhaustive, elle ne tient pas compte de l'époque de production des œuvres ni de l'importance des artistes. Soulignons que le Nord est un sujet marginal chez les Danois, l'école de Skagen se présentant comme une exception²⁸.

Déploiement de notre modèle d'analyse et de l'argumentation

Dans le premier chapitre, nous abordons le Nord dans une perspective historique et définitoire de façon à retracer l'émergence de ses conceptions modernes et contemporaines. La définition du Nord pose notamment le problème de son rapport aux

²⁷ L'historien de l'art rapporte d'ailleurs que cette dernière aurait effectué plusieurs séjours dans l'Arctique. Laurier Lacroix, « La construction picturale du Nord. La contribution des artistes canadiens au tournant du vingtième siècle », in *Couleurs et lumières du Nord : Actes du colloque international en littérature, cinéma, arts plastiques et visuels* (Stockholm 20-23 avril 2006), sous la dir. de Daniel Chartier et Maria Walecka-Garbalinska Stockholm : Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008, p. 316.

²⁸ Des artistes se sont regroupés dans cette ville du nord du Jutland à la fin du XIX^e siècle, là où se rencontrent la mer du Nord et la Baltique, afin de profiter d'une luminosité exceptionnelle. Voir à ce sujet Gerhardt, Regine, « L'art danois au XIX^e siècle : autour de l'"École de Copenhague" », *Perspective : Période moderne/Époque contemporaine*, no 1, 2011, p. 561-566; Mednick, Thor J., « Danish Internationalism : Peder Severin Krøyer in Copenhagen and Paris », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 10, no 1, printemps 2011, n. p.

autres points cardinaux, qui constituent des lieux d'investissement idéologique, et elle se bute à la prégnance de son imaginaire. En mettant de l'avant des symboles évocateurs et des mythes influencés par la culture et se situant dans une perspective historique, l'image du Nord est une construction discursive complexe. En outre, des thèmes et des motifs de l'imaginaire du Nord migrent d'une époque à l'autre alors que d'autres appartiennent à une culture ou tombent en désuétude avec le temps. Par conséquent, la définition du Nord dépend du point de vue, ce qui implique de faire la part des choses entre la réalité, le mythe et les croyances, bien que tous participent à son signifié. Les limites géographiques du Nord renvoient aussi bien à l'Arctique, au Grand Nord et à la Laponie qu'à des lieux de l'entre-deux, situés à des latitudes moyennes, mais considérés nordiques pour les conditions qui y prévalent. À ce sujet, les régions habitées ou visitées par les artistes de notre corpus sont situées à des latitudes variables, mais rarement à l'extrême Nord. À l'époque, ces lieux sont considérés comme étant éloignés, ils sont parfois même isolés, mais dans tous les cas, ils sont fort différents des régions méditerranéennes, ce qui nous invite à reconnaître la dimension nordique des paysages parcourus par les artistes et à relativiser la position du Nord. En tant que notion plurielle et souvent indéterminée, le Nord est l'objet de discours variés et parfois dissidents. En ce sens, il est fréquemment réduit à un ensemble alors qu'en réalité, il rassemble plusieurs lieux et est défini par une diversité culturelle que l'imaginaire ne prend pas toujours en considération. Enfin, si nous convoquons les définitions du Nord, ce n'est pas pour en retracer la présence analogique, mais pour en faire un fond conceptuel afin de déterminer ce que nous y trouvons et ce que nous n'y trouvons pas.

Dans le second chapitre, nous disséquons les définitions des nordicités géographique et culturelle afin d'en proposer une adaptation à l'analyse des représentations picturales. Le constat est que, ancré dans son référent géographique, le modèle de Hamelin est lacunaire lorsque vient le temps de considérer les diverses représentations du Nord et ce, malgré son ouverture aux autres domaines de la connaissance. Nous en retenons toutefois la typologie (thématique, zonale, saisonnière et mentale) ainsi que les valeurs polaires, auxquelles nous opposons des valeurs nordiques établies sur la base de l'iconographie des œuvres. Ces valeurs sont des indices de pertinence sans que leur addition augmente le degré de typicité

des représentations picturales de la nordicité, d'autant plus que certaines s'excluent mutuellement. Sur le plan méthodologique, nos recherches s'inscrivent dans la filiation des travaux menés dans le domaine de la nordicité culturelle, définissant le Nord comme un système discursif dont le référent n'est pas que géographique, mais surtout imaginaire. Dans les productions culturelles, ce n'est pas tant l'environnement nordique que l'idée du Nord, qui est représentée. Suivant ce constat, Daniel Chartier propose une grammaire du Nord qui en recense les composantes, en plus de mettre en évidence les sept axes²⁹ de sa représentation discursive. Bien qu'il insiste sur l'importance du blanc comme signe du Nord et identifie des thématiques communes aux représentations picturales de la nordicité, ce modèle s'avère insuffisant pour prendre en charge les dimensions plastique, iconique et spatiale des œuvres. La nordicité picturale s'inscrit dans une visée stratégique dépendant à la fois d'un contact avec la réalité nordique et de l'imaginaire : le Nord perçu est sémiotisé par les artistes, qui le font transiter par leur subjectivité, les filtres culturels et les codes artistiques afin de le donner à voir dans leurs œuvres. Enfin, de la perception des images à la fabrication du paysage, la constitution d'une réserve iconique précède, préside et survit à la représentation visuelle, rendant possible l'émergence d'une nordicité picturale.

Le troisième chapitre porte sur les conceptions de l'espace et sur les transactions permettant de passer de l'espace réel aux spatialités représentées. Au bénéfice de la constitution de notre modèle d'analyse, nous nous intéressons à l'influence des espaces vécus et appris sur la représentation picturale, puis à la transposition des distances entre les éléments des œuvres et à ses effets. En tant que découpage d'un espace global, le Nord est rendu signifiant par son histoire et sa culture, ce qui explique que sa représentation soit associée à des valeurs symboliques. Nous défendons toutefois l'indépendance du paysage peint par rapport à la réalité géographique. À cet effet, nous identifions les stratégies inhérentes à la nordicité picturale, c'est-à-dire ce qui autorise le passage du Nord à sa

²⁹ Daniel Chartier, « Au Nord et au large. Représentations du Nord et formes narratives », in *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, sous la dir. de Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », 2004, p. 9-26.

conceptualisation, puis à sa représentation. Si la nordicité est une représentation mentale abstraite permettant de catégoriser les objets sur la base de la connaissance, la nordicité picturale donne une forme concrète à l'idée du Nord, puisque l'aspect visuel de ses représentations picturales dépend de stratégies sur les plans de la plasticité, de l'iconicité et de la spatialité. En d'autres termes, elle est non seulement liée à des contenus, mais aussi à des modes d'expression et de ce fait, elle est l'objet de choix stratégiques qui en déterminent le domaine de validité. Le déploiement catégoriel de la nordicité picturale se fonde à la fois sur le modèle de Jean-Marie Schaeffer³⁰, qui établit des exemplifications typiques et atypiques à partir d'un prototype notionnel conçu comme un amalgame des propriétés courantes d'une catégorie, et sur celui de Jacques Fontanille et de Claude Zilberberg³¹, qui attribuent des valeurs symboliques et sensibles aux catégories afin d'en déterminer les gradients. Si le modèle tensif nous permet d'aborder la question du seuil de la catégorie des représentations picturales de la nordicité, la conception méliorative du stéréotype de Ruth Amossy explique la prédominance des scènes hivernales, son exemplarité favorisant la circulation d'images. Considérant que les images mentales associées à l'idée du Nord sont transformées, par la manipulation des signifiants et des signifiés visuels, en représentations sémantiques de la nordicité picturale, nous en établissons les tendances à partir des modèles d'analyse du langage visuel de Fernande Saint-Martin³² et de Catherine Saouter³³.

Dans la perspective de l'histoire de l'art, le quatrième chapitre a une visée contextuelle et porte sur les développements artistiques du tournant du XX^e siècle. L'objectif est de déterminer quelles sont les conditions ayant favorisé la représentation des paysages nordiques, puis en quoi l'adaptation des modèles européens a conduit à l'émergence de la

³⁰ Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art : pour une esthétique sans mythes*, Paris : Gallimard, 1996, 400 p.

³¹ Fontanille et Zilberberg, *Valence/Valeur*.

³² Fernande Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Montréal : Presses de l'Université du Québec, 1987, 307 p.

³³ Catherine Saouter, *Le langage visuel*. Montréal : XYZ Éditeur, 2000, 215 p.

nordicité picturale. Dans un premier temps, nous situons les œuvres des artistes finlandais, suédois et norvégiens de notre corpus par rapport aux mouvements artistiques européens afin d'établir les répercussions de leur formation en Allemagne et en France. Nous ne souhaitons pas réécrire l'histoire de l'art de chacun des pays concernés, mais plutôt nous appuyer sur les liens qui unissent leurs artistes, tant sur le plan artistique que par rapport à leur formation, en tenant compte notamment de l'impact de l'observation de la nature et de la peinture de plein air sur leurs œuvres. À partir de l'héritage des romantiques jusqu'aux prémices de la modernité artistique, les techniques utilisées par les artistes témoignent de leur recherche de stratégies afin de mettre en valeur l'environnement nordique et leurs spécificités culturelles. Au Canada et au Québec, le début du XX^e siècle soulève le problème de la transition entre la tradition européenne et la représentation moderniste du paysage. Nous nous intéressons au Groupe des Sept, aux peintres du Groupe de Beupré (surtout à Maurice Cullen) et à Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, l'objectif étant de déterminer leur façon de représenter le paysage nordique et d'en identifier les caractéristiques modernistes. Dans la perspective des transferts culturels, nous analysons enfin les points de contact entre les artistes nord-américains et nord-européens. Nous nous intéressons plus particulièrement à l'impact de l'exposition d'art scandinave de 1912-1913 sur les artistes canadiens, en nous appuyant notamment sur la conférence de James Edward Hervey MacDonald. Ce chapitre met en évidence le fait que le Nord est un déterminant culturel dont l'influence surpasse les contacts entre les artistes et agit sur leur production artistique, expliquant les similitudes de leurs représentations picturales de l'environnement nordique.

Le chapitre final a pour objet l'identification des stratégies de représentation picturale de la nordicité. Dans un premier temps, nous relevons les thèmes iconographiques de l'ensemble des œuvres de notre corpus afin de démontrer la diversité de la nordicité picturale, en prenant soin de souligner des aspects remarquables de leur composition. Les possibilités thématiques de notre regroupement conceptuel étant vastes, nous avons choisi d'analyser en détail des œuvres présentant des caractéristiques opposées de la nordicité picturale (une scène typique désertée et une scène atypique habitée) ainsi qu'une œuvre nous permettant d'en établir les conditions minimales ou le seuil (une scène atypique

désertée). En procédant de la sorte, nous tenons compte de l'organisation catégorielle de la nordicité picturale, des exemplaires gravitant en périphérie d'exemplaires centraux. Cette disposition tient compte de la complexité taxonomique de la catégorie, celle-ci étant appelée à se développer au gré des représentations pour prendre en charge de nouveaux signes. L'analyse détaillée porte donc sur *Vinternatt i Rondane* (1914) d'Harald Sohlberg, *Midsommardans* (1897) d'Anders Zorn et *Spring, Lower Canada* (1915) d'Alexander Y. Jackson. Nous présentons d'abord chacun de ces artistes et le contexte dans lequel s'inscrit leur œuvre, dont nous faisons une description détaillée. Par l'analyse croisée des œuvres, nous nous intéressons aux effets de sens produits par les marqueurs plastiques, iconiques et spatiaux de la nordicité, mettant ainsi en évidence des tendances distinctes dans la représentation de la nordicité en fonction de chaque type. En ce sens, diverses stratégies permettent d'exprimer l'idée du Nord, selon qu'il s'agisse d'un paysage hivernal ou d'une scène remettant en question nos préconceptions. Nous identifions enfin les valeurs nordiques des trois œuvres, en tenant compte des marques énonciatrices de l'artiste et de la position attribuée au spectateur de l'œuvre, des indications temporelles référant au monde nordique (les saisons ou la position des astres) et des marqueurs spatiaux de la nordicité picturale. Ceux-ci renvoient au sauvage (évacuation du sujet au profit de la nature), à l'exotisme (des traits environnementaux particuliers) et à la culture (éléments bâtis ou témoignant d'un savoir-faire). Cette analyse révèle ainsi les particularités de l'expression de la nordicité picturale dans chaque œuvre.

Contexte historique et enjeux artistiques

L'imaginaire du Nord se constitue au gré des mouvements artistiques qui se succèdent tout au long des XIX^e et XX^e siècles. Ce procédé est complexe, puisque les fondements ou les qualités qu'on lui attribue évoluent, à l'instar de la géopolitique des pays scandinaves et de la Finlande, mais aussi du Canada qui poursuit son développement vers l'ouest et vers le nord. Sans entrer dans les détails de ce vaste système d'échanges entre les pays, de

dominations et de déplacements des frontières – d’autres avant nous l’ont fait³⁴ –, quelques repères chronologiques s’imposent³⁵. Des unions et des ruptures successives ont contribué à forger une identité nordique, basée sur le sentiment d’appartenance à la communauté scandinave ou scandinavisme³⁶, un mouvement prônant l’unification du Danemark, de la Suède et de la Norvège afin de faire de la Scandinavie une nation³⁷. Ses fondements résident dans un héritage culturel partagé, issu d’une histoire, d’une mythologie et de racines linguistiques communes. Au XIX^e siècle, il prend de l’importance et se développe en parallèle à l’unification de l’Allemagne du Nord et de l’Italie. Le concept de nationalité gagne alors en importance, mais par ses fondements conceptuels nordiques, le scandinavisme n’a pas d’équivalent européen. Une fois unis, les pays scandinaves s’appliquent à se séparer afin de souligner leur spécificité et assurer leur indépendance. Régis Boyer croit que l’idéal scandinaviste n’a jamais pu être concrétisé à cause de la crainte des pays d’y perdre leur âme. Pris en ce sens, le nationalisme devient une forme de paranoïa, la revendication nationale découlant de cette peur de la différence et de la perte de l’individualité. De la fin du XVI^e siècle au début du XIX^e, les peuples du Norden se divisent en deux groupes : le

³⁴ L’ouvrage suivant offre un aperçu de l’histoire, de la politique et des rivalités des pays scandinaves, du Moyen-âge à nos jours : Nicolas Kessler, *Scandinavie*, préface de Régis Boyer, Paris : Presses universitaires de France, 2009, 416 p. Dans une perspective historique, l’ouvrage suivant aborde les enjeux, les événements marquants et la complexité culturelle de la Fennoscandie : Jean-François Battail, Régis Boyer, Vincent Fournier, *Les Sociétés scandinaves de la Réforme à nos jours*, Paris : Presses universitaires de France, 1992, 608 p. Cet article déjà cité traite de l’évolution des frontières entre la Scandinavie, la Finlande et leurs voisins : Michel Cabouret, « La délimitation des frontières terrestres dans le nord scandinave et en Finlande », *Noröis*, vol 130, no 130 (avril-juin 1986), p. 137-150.

³⁵ Pour le Norden, nous nous basons sur l’ouvrage suivant : Frédérique Toudoire-Surlapierre, *L’imaginaire nordique. Représentations de l’âme scandinave (1870-1920)*, Paris : L’Improviste, collection « Les aéronautes de l’esprit », 2005, p. 33 à 36.

³⁶ *Ibid.*, p. 31-32.

³⁷ *Ibid.*, p. 39 à 43. À ce sujet, l’historien d’art Frank Claustrat voit dans l’œuvre *La Reine Blanche* (1877) du Finlandais suédophone Albert Edelfelt la réinterprétation d’une thématique nordique du Moyen-âge, où le mariage du fils du roi de Suède et de Norvège à la reine Marguerite du Danemark aurait permis de concrétiser l’Union de Kalmar, et par conséquent, l’unité des trois pays scandinaves. Voir Frank Claustrat, « La quête de la modernité des peintres nordiques en France et en Allemagne », in *Le prisme du Nord. Pays du Nord, France, Allemagne, 1750-1920*, sous la dir. de Michel Espagne, Tusson : Du Lérot, collection « Transferts », 2006, p. 183.

Danemark et ses territoires annexes que sont la Norvège, l'Islande et le Groenland à l'ouest et la Suède, possédant certaines régions de la Finlande et du sud de la Baltique à l'est. Suite aux guerres napoléoniennes en 1814, la Norvège conclut une entente avec la Suède, mais à partir de 1890 le climat politique entre les deux nations se dégrade et la Norvège obtient son indépendance en 1905. La Finlande, devenue grand-duché russe autonome en 1809, obtient son indépendance en 1917 suite à une guerre civile. Le tournant du XX^e siècle marque une période de stabilisation des pays scandinaves et de la Finlande, qui s'ouvrent alors aux autres. Leur production littéraire et artistique commence alors à faire écho à des conflits faisant partie de leur passé commun³⁸.

De l'autre côté de l'Atlantique, les artistes canadiens et québécois vivent aussi un questionnement identitaire, à la différence que leur nationalisme naissant se conjugue à leurs racines européennes. Compris dans le contexte du XIX^e siècle, le terme *canadien* renvoie en fait à deux entités culturelles distinctes, l'une majoritaire anglophone et l'autre francophone, dont les préoccupations et revendications ne sont pas identiques³⁹. Selon l'historien Maurice Séguin, l'histoire du Canada est plutôt l'histoire des Canadas, considérant qu'il s'agit d'une notion plurielle fondée sur deux nationalismes inquiets⁴⁰. Séguin estime que les francophones sont les grands perdants de la Conquête, mais que les anglophones ne les ont jamais complètement vaincus, ce constat présidant à sa vision pessimiste de la Confédération. Si les deux identités canadiennes semblent parfois irréconciliables⁴¹, Jack Warwick⁴² identifie dans la littérature d'aventure canadienne un

³⁸ Toudoire-Surlapierre, *L'imaginaire nordique*, p. 32.

³⁹ Le nom *Canadien* est à comprendre dans une perspective historique, mais en dépit de la mouvance identitaire du tournant du XX^e siècle, nous préférons utiliser les dénominations actuelles. *Canadiens* désigne donc les habitants du Canada en général et *canadien* renvoie à la partie de notre corpus regroupant les œuvres d'artistes canadiens et québécois. Nous employons le terme *Québécois* pour identifier spécifiquement des habitants de la province du Québec.

⁴⁰ Maurice Séguin, *Histoire des deux nationalismes au Canada*, Montréal : Guérin, 1997, 455 p.

⁴¹ Hugh MacLennan, *Two solitudes*, Toronto : Collins, 1945, 370 p. À l'origine de l'image du pays comme étant formé par deux solitudes, le roman de MacLennan amène un éclairage sur les relations entre francophones et anglophones à la fin de la Première Guerre, bien que le critique Jack Ilingworth considère cette œuvre de fiction comme étant datée et moralisante.

amalgame canadien-anglais et –français. Il décèle chez leurs auteurs des figures et des thèmes communs sur le Nord, souvent associés à un anticonformisme exprimé de façon nordique, un esprit de contestation faisant contrepoids à l'état de résignation général⁴³. En arts visuels, les artistes du Groupe des Sept revendiquent des modèles autres que ceux des écoles européennes préconisés par les institutions muséales. Leur ambition est de définir, par la valorisation des paysages canadiens, une culture nationale globale qui rassemble aussi bien l'ouest du pays que le Québec et qui soit significative pour tous. Pour l'anecdote, le critique littéraire Warren Stevenson compare un passage du roman de Hugh MacLennan⁴⁴ décrivant la solitude d'un personnage face à la désolation d'un paysage forestier bordant le Lac Supérieur à l'œuvre *The Lonely North* (1913) de MacDonald (Figure A.I 17)⁴⁵. À l'égard des différences entre les Canadiens et les Québécois, la catégorisation des peintres de Beupré en tant qu'artistes de la *French period of Canadian Art*⁴⁶ laisse déjà présager les difficultés à concilier les deux solitudes de façon à assurer une unité artistique canadienne. Les œuvres des artistes canadiens et québécois du tournant du XX^e siècle présentent néanmoins des points communs, notamment par leur intérêt pour la peinture sur le motif et leurs caractéristiques modernistes.

L'éloignement géographique nous interdit d'aborder le Canada et le Québec comme faisant partie du même ensemble que les pays du Norden, leur histoire n'étant pas imbriquée et les conditions menant à l'affirmation de leur spécificité culturelle ne répondant pas aux mêmes enjeux. Ces pays ont toutefois en commun une position au nord de l'hémisphère nord et un environnement dont les caractéristiques boréales alimentent leur production artistique. Les différentes sources – la critique moderne ou les écrits

⁴² Jack Warwick, « Avant-propos », chap. in *L'appel du Nord dans la littérature canadienne-française*, Montréal : Hurtubise HMH, 1972 [1968], p. 17-23.

⁴³ *Ibid.*, p. 22-23.

⁴⁴ MacLennan, *Two solitudes*.

⁴⁵ Warren Stevenson, « A Neglected Theme in Two Solitudes », *Canadian Literature*, no 75 (hiver 1977), p. 57.

⁴⁶ Denis Reid, « The 'French' Period in Canadian Art, 1880 to 1915 », chap. in *A Concise History of Canadian Painting*, Oxford : Oxford University Press, 1988 [1973], p.91-105.

actuels, qu'ils soient scandinaves, canadiens ou européens – adoptent un angle divergent quant aux fondements d'un art nordique, *nordique* étant entendu ici au sens large comme se rapportant à l'ensemble de la zone circumpolaire septentrionale. Ces sources se comptent par dizaines, certaines étant incontournables par l'éclairage qu'elles apportent sur le rôle du facteur nordique en arts visuels. À propos des influences du Groupe des Sept et de leur progression vers le Nord afin de peindre l'environnement sauvage sur le motif, mentionnons notamment l'article de Lawren Harris sur le rôle du groupe dans l'histoire canadienne et le discours de MacDonald sur l'art scandinave⁴⁷. L'ouvrage de Trépanier explique en quoi l'influence française a favorisé les développements modernistes de la peinture québécoise, mais surtout, il distingue les traditions anglophones et francophones, sur le plan artistique et quant à leur nationalisme⁴⁸. Les articles et catalogues d'exposition de Christian Brinton présentant l'art scandinave aux Américains et l'imposante monographie de Carl Laurin, Emil Hannover et Jens Thiis sont révélateurs de la réception critique contemporaine des œuvres norvégiennes et suédoises⁴⁹. Bien qu'aucun n'en propose une analyse satisfaisante, les points de contact entre les artistes canadiens et du Norden sont abordés par les historiens de l'art Nil Ohlsen, Roald Nasgaard, Robert Stacey, Peter Larisey et Mary Swanson Towley⁵⁰. Soulignons d'ores et déjà que dans l'ensemble des documents

⁴⁷ Lawren Harris, « The Group of Seven and Canadian History », in R.A. Preston (éd.), *Victoria and Vancouver 1948. Report of the Annual Meeting*, Ottawa, The Canadian Historical Association, vol. 27, no 1, 1948, p. 28-38; James Edward Hervey MacDonald, « Scandinavian art », *Northward Journal*, no 18-19, 1980, p. 9-35.

⁴⁸ Trépanier, *Peinture et modernité au Québec*.

⁴⁹ Brinton, *Exhibition of Contemporary Scandinavian Art*; Christian Brinton, « Scandinavian Art at the Panama-Pacific Exposition », *The American-Scandinavian Review* (novembre et décembre 1915), p. 325; Christian Brinton, *The Swedish art exhibition*, New York : Redfield-Kendrick-Odell Co, 1916, 72 p.; Carl Laurin, Emil Hannover et Jens Thiis, *Scandinavian art (introd. Christian Brinton)*, New York : B. Blom, 1922, 662 p.

⁵⁰ Nils Ohlsen, « "This is what we want to do with Canada". Reflections of Scandinavian Landscape Painting in the Work of Tom Thomson and the Group of Seven », in *Painting Canada. Tom Thomson and the Group of Seven*, catalogue d'exposition (London, Dulwich Picture Gallery; Oslo, National Museum of Art, Architecture and Design; Groningen, Groninger Museum; Kleinburg, McMichael), p. 47-53; Roald Nasgaard, *The Mystic North : symbolist landscape painting in Northern Europe and North America : 1890-1940*, Toronto : University of Toronto press, c. 1984, 253 p.; Robert Stacey, « A Contact in Context : The Influence of Scandinavian Landscape Painting on Canadian artists

que nous avons consulté, nous relevons des prises de position discutables, que ce soit par leur inexactitude (l'assimilation des Finlandais aux Scandinaves), par les raccourcis empruntés (l'utilisation du terme *nordique* pour désigner les Scandinaves et les Finlandais, ce qui n'est pas faux, mais incomplet) ou par leur européocentrisme (notamment l'utilisation de *francophone* comme un synonyme de *français*, par Toudoire-Surlapierre).

Les événements politiques ainsi que la réception critique des œuvres canadiennes, québécoises, finlandaises, suédoises et norvégiennes dans leur contexte respectif ne sont pas sans lien avec les transitions entre les différents mouvements artistiques qui se succèdent et la création des écoles nationales. Les uns comme les autres marquent un changement dans les mentalités, l'éveil d'une conscience identitaire, le remplacement de certaines idées grâce à des connaissances mises à jour par des découvertes scientifiques ou par la réalisation du potentiel artistique de nouveaux sujets. Situer les œuvres des artistes finlandais, suédois et norvégiens par rapport aux principaux courants artistiques européens n'est pas une tâche aisée puisque d'un pays à l'autre, les rythmes nationaux varient, les événements ne suivent pas le même cours et les décalages sont fréquents, voire systématiques. On ne peut donc pas généraliser les faits et encore moins supposer que les artistes de chacun des pays concernés passent par les mêmes étapes, au gré de leurs préoccupations artistiques et identitaires. Ajoutons à cela des transitions entre les mouvements qui deviennent parfois plus significatives que les mouvements eux-mêmes ainsi que des courants dont les caractéristiques varient lorsqu'un groupe d'artistes se les approprient. De plus, cette catégorisation conventionnelle effectuée par l'histoire de l'art n'est plus pertinente lorsqu'il s'agit d'aborder les œuvres des artistes canadiens-anglais, notamment celles des membres du Groupe des Sept, bien que leur formation auprès de maîtres européens leur ait appris à maîtriser les codes des langages esthétiques favorisés par ces derniers. Quant aux œuvres des Québécois, elles portent les marques d'un

Before and After 1913 », *Northward Journal*, no 18-19, 1980, p.36-56; Peter Larisey, *Light for a cold land, Lawren Harris' work and life : an interpretation*, Toronto : Dundurn Press, 1993; Mary Towley Swanson, *A tangled web : Swedish Immigrant Artists' Patronage Systems, 1880-1940*, Université du Minnesota, 2004.

impressionnisme français adapté aux caractéristiques des paysages locaux. Cela dit, un tel historique des mouvements artistiques dans une perspective nordique conserve le mérite de situer les œuvres des artistes de notre corpus et d'en souligner la spécificité, si l'on tient compte des restrictions qu'il impose sans toutefois nous y contraindre.

CHAPITRE PREMIER

DÉFINITIONS ET ÉVOLUTION DES CONCEPTIONS DU « NORD »

1.1 Les conceptions et les abstractions dont le Nord est l'objet

1.1.1 Remarques sur les difficultés à définir le Nord historique

Selon l'époque et la culture, la localisation du Nord est erratique, sa connaissance est fragmentaire, il donne lieu à des associations dont les fondements sont parfois ténus et on lui attribue des caractéristiques qui sont plus ou moins en phase avec sa réalité géographique. Malgré la difficulté à discerner les informations tendancieuses ou discutables des données plus probantes, les deux types de sources sont tout aussi valables, puisqu'elles participent à la compréhension du monde. Ainsi, le mythe et la vérité se superposent parfois jusqu'à se confondre et ne faire qu'un. Précisons d'emblée qu'il est plus aisé de caractériser le Nord à partir des problèmes qu'il soulève, à la fois dans sa représentation artistique ou littéraire et dans son appréhension historique, qu'en fonction de connaissances objectives permettant d'élaborer une définition lexicale. Le Nord ne se définit pas seulement en tant que territoire ou direction, mais il est un terme relationnel établissant une comparaison avec autre chose. Dans certains cas, il constitue un motif unificateur – il nous permet en outre de relier la production artistique canadienne à celle du Norden – visant à donner une forme à l'expérience collective et à atténuer les différences¹. Le Nord pose non seulement le problème de la relation entre le réel et l'imaginaire, mais également entre l'entendement et le rêve et surtout, celui de sa délimitation géographique par rapport à l'ailleurs, soit le Sud ou plus généralement, ce qui n'est pas le Nord. La difficulté est double, car il s'agit d'une part d'identifier les conceptions fondées sur une connaissance réelle du lieu et d'autre part,

¹ Renée Hulan, *Northern Experience and the Myths of Canadian Culture*, Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press, 2002, p. 4.

de prendre en considération les développements scientifiques et les croyances, les mythes, les stéréotypes et les associations d'idées que le Nord engendre. Si parler du Nord revient parfois à exposer une réalité objective, le sujet implique dans tous les cas une dimension interprétative afin de transformer la réalité brute en données intelligibles et transmissibles.

Pour le peintre, « parler » du Nord implique une période de latence entre l'observation d'un paysage et sa représentation picturale – ces deux étapes ne peuvent en aucun cas être simultanées, même lorsqu'un paysage est peint sur le motif –, mais aussi l'utilisation du langage visuel afin de signifier le Nord indépendamment du langage verbal. Dans les œuvres de notre corpus, le travail de l'artiste² réside dans la sélection d'un ensemble d'éléments du monde visible de façon à dénoter le Nord par l'utilisation de codes graphiques et de représentation, les traits pertinents étant sélectionnés sur la base de codes de reconnaissance établissant une équivalence entre les signes graphiques et les éléments représentés³. Le paysage nordique ne se résume toutefois pas à une vision figée de la nature, à un *analogon* ou même à un équivalent de celle-ci, la représentation picturale valant pour elle-même. En présentant une certaine similarité avec son référent, le paysage nordique peut être considéré comme un signe iconique en ce qu'il dénote des propriétés de l'objet-paysage : c'est un signe motivé enraciné dans le réel, puisqu'il tire son sens de la chose représentée⁴. Et considérant la perception de l'œuvre, si la vue peut sembler être la sensorialité principalement sollicitée, le paysage n'est pas uniquement une affaire de regard, sa perception faisant appel à tous les autres sens : l'expérience acquise fait en sorte que ce qui est perçu visuellement provoque une synesthésie renvoyant aux propriétés de l'objet représenté⁵, en l'occurrence le paysage nordique. Comme l'écrit la sémioticienne Jocelyne Lupien, la perception de l'œuvre engendre une expérience phénoménale qui

² Par artiste, nous référons au peintre ou de façon plus large à l'artiste plasticien. Ainsi en est-il de tous les artistes que nous évoquons dans cette thèse, à moins que cela ne soit précisé autrement.

³ Umberto Eco, *La structure absente*, Paris : Mercure de France, 1972, p. 174-178.

⁴ *Ibid.*, p. 176.

⁵ *Ibid.*, p. 175.

sollicitent toutes les sensorialités auxquelles divers affects sont reliés⁶. De plus, chaque artiste porte en lui le poids d'un héritage culturel et d'une formation artistique, qui s'ajoutent à ses connaissances historiques, ses croyances personnelles, son appréhension du monde et de son environnement immédiat.

La plupart des artistes de notre corpus sont allés sur le terrain, dans des régions éloignées des centres urbains que l'on peut considérer comme étant nordiques d'un point de vue historique⁷; quelques-uns y vivaient déjà et ne l'ont quitté que momentanément. Ils ont parcouru le(s) Nord(s)⁸ (de moyens à extrêmes) canadien, québécois, finlandais, suédois et norvégien. De ce fait, notre analyse se restreint à la partie occidentale du Nord, telle que représentée par des artistes non autochtones, puisque nous considérons que la primauté de l'expérience du monde nordique de ces derniers requiert qu'une étude leur soit entièrement consacrée, exigence à laquelle nous ne pouvons pas répondre dans cette thèse. Elle couvre ainsi ce que l'on peut qualifier de demi-circumpolarité. La question qui se pose ici est la suivante : comment, malgré un bagage culturel distinct, les artistes de notre corpus – Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, Maurice Galbraith Cullen, Alexander Young Jackson, James Edward Hervey MacDonald, Akseli Gallen-Kallela, Pekka Halonen, Ellen Thesleff, Louis Sparre, Gustav Fjæstad, Anders Zorn, Helmer Osslund, Harald Sohlberg, Erik Werenskiöld, Eilif Peterssen et Theodor Kittelsen⁹ –, vivant dans des pays différents, en sont arrivés à

⁶ Jocelyne Lupien, « L'image : percevoir et savoir », *Revue Visio*, vol. 5, no 4 (hiver 2000-2001), p. 85.

⁷ Selon Daniel Chartier, le Nord historique désigne des régions qui ne sont plus considérées comme étant nordiques de nos jours, mais dont les forêts vierges offrent alors de nouvelles possibilités quant à l'établissement de colonies. Chartier, « Au Nord et au large », p. 14-15.

⁸ Nous reprenons ici l'idée exprimée par le titre de l'ouvrage *Le(s) nord(s) imaginaire(s)* qui évoque à la fois la singularité du nord et la multiplicité de ses appréhensions, les perceptions parfois divergentes et opposées dont il est l'objet, et des conceptions évoluant dans le temps et dans l'histoire. Daniel Chartier (dir. publ.), *Le(s) Nord(s) Imaginaire(s)*, Montréal : Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord, 2008, 335 p.

⁹ Notre corpus se subdivise en quatre groupes nationaux : Suzor-Coté, Cullen, Jackson et MacDonald sont Canadiens (les deux premiers sont québécois); Gallen-Kallela, Halonen, Thesleff sont Finlandais; Fjæstad, Zorn et Osslund sont Suédois; Sohlberg, Werenskiöld, Peterssen et Kittelsen sont Norvégiens. Malgré sa nationalité suédoise, nous considérons Sparre à l'intérieur de notre corpus finlandais pour son implication dans le mouvement national romantique finlandais.

exploiter quasi simultanément les sujets de la nordicité et à donner une forme visuelle à l'idée du Nord? La réponse susceptible d'être apportée à cette question apparaîtra d'emblée évidente : en représentant le Nord, et en le représentant tel qu'ils le connaissaient, la nordicité impliquant un lien étroit avec l'environnement nordique, développé sur la base de l'expérience vécue et excédant en cela la simple observation visuelle. Cette opération, comme nous l'avons susmentionné, implique l'utilisation de codes graphiques et la réactualisation des codes de représentation de façon à remplacer les conventions académiques par des principes plus propices au rendu visuel des thématiques de la nordicité.

L'image que nous nous faisons du Nord trouve ses origines principalement en Europe et en Amérique du Nord, bien au sud du Nord géographique. La concentration des institutions et des structures de diffusion assure la prédominance des discours provenant des zones tempérées, par rapport aux peuples nordiques dont la tradition orale limite l'influence. La question de la formation de cette image est plus complexe qu'il n'y paraît, puisque les discours sur le Nord se situent dans le temps long de l'histoire. Certains de ces discours peuvent être définis empiriquement en ce qu'ils possèdent une dimension spatiale et temporelle : ils renvoient alors à un point d'origine ou permettent d'identifier un espace géographique relatif à la position d'un observateur, dont le regard n'est pas innocent, mais modalisé par son bagage culturel. Ce bagage culturel étant en constante évolution, les contenus et les définitions de certaines dichotomies peuvent varier avec l'époque et évoluer dans le temps. Par conséquent, la considération des dimensions spatiales et temporelles permet de comprendre comment évolue la perception de l'étranger (qui constitue parfois un lieu de l'étrangeté) et par extension, de quelle manière se développe l'idée du Nord. Dans une perspective historique, l'idée du Nord se constitue dans le temps par plusieurs peuples qui avaient, à son endroit, différentes conceptions, celles-ci étant notamment influencées par leur position dans le monde. *Position* ne se limite pas ici à un emplacement géographique, mais prend en considération les situations politiques et économiques, l'importance hiérarchique d'un pays par rapport à ses voisins ainsi que les circonstances

présidant à son statut. Il s'agit ainsi d'analyser une dichotomie opposant le Nord au Sud et ses répercussions sur les productions culturelles.

Comme le propose Daniel Chartier, le Nord est un espace mythologique façonné durant des siècles dans les récits, ce qui en détermine les modes de représentation :

[...] ainsi conçues, les représentations du Nord n'apparaissent plus comme la simple description d'un espace géographique, mais au contraire comme un fascinant discours pluriculturel alimenté de manière unique par différentes strates issues des cultures anciennes, repris par les cultures européennes, alimenté par les cultures du Nord et mis en jeu par les cultures autochtones. Déterminé comme un système discursif et non plus comme une description, le Nord se déploie dans son épaisseur historique et, lorsqu'il est analysé dans les œuvres littéraires, dans ses fonctions narratives¹⁰.

De ce fait, les représentations littéraires du Nord ne sont pas de simples descriptions géographiques, mais s'inscrivent dans un système discursif historiquement constitué. Selon les observations du chercheur, ces discours sont accompagnés par des clichés et des stéréotypes qui, s'ils ne relèvent pas de la vérité historique, s'inscrivent néanmoins dans la réalité au sens où ils sont pensés, ressentis, diffusés, écrits, perpétués lorsque vient le temps de définir un lieu autre, déterminé par le point de vue subjectif de celui ou celle qui perçoit cet endroit. Chartier constate en ce sens que le Nord n'est pas représenté de la même manière par les écrivains québécois et ceux émigrés d'Europe, bien qu'il recense des caractéristiques communes à l'ensemble des littératures nordiques. Sur cette base, il établit un lien structurel entre le territoire, le mode narratif, les rencontres déterminant l'action et le rapport à la nature, le Nord des récits étant souvent l'objet d'une quête intérieure. Si les représentations littéraires du Nord sont influencées par la somme des discours à son sujet, elles mettent en scène des situations propres au contexte de leur énonciation et établissent un lien entre un référent géographique et l'imaginaire¹¹. Chartier estime en outre que « la distance entre la climatologie et la représentation culturelle fonde parfois les limites mêmes

¹⁰ Chartier, « Au Nord et au large », p. 10.

¹¹ *Ibid.*, p. 25.

de l'imaginaire¹² ». Ainsi, ce ne sont pas tant les descriptions de l'environnement nordique que les éléments discursifs qui en déterminent la représentation¹³.

L'histoire du Nord et de son imaginaire pourrait occuper une place démesurée dans cette thèse alors qu'il ne s'agit que d'une question sous-jacente à notre problématique. Dans la foulée des travaux menés par Chartier, il nous semble plus important de cibler ce qui participe à la représentation du Nord, à la différence que nous tiendrons compte des particularités du langage pictural. Accorder une trop grande importance à l'établissement d'une chronologie se ferait nécessairement au détriment des œuvres montrant ce Nord, avec le risque de s'empêtrer dans le vaste chantier critique qu'est l'histoire des idées et de nous éloigner de notre sujet, notre corpus étant à la fois limité dans le temps et dans l'espace. De plus, soulignons que de l'ensemble des points de vue sur le Nord dans l'histoire de l'humanité, tous ne sont pas pertinents à l'étude de notre corpus. L'adoption d'une perspective globale, pour ne pas dire universaliste, sur le Nord nécessiterait non seulement de nous plonger dans les textes anciens et les récits de voyages ou d'explorations, mais également dans l'étude de plusieurs cultures ayant chacune leur propre conception de l'œkoumène. Attendu que nous nous situons du côté de la réception esthétique des œuvres, une telle entreprise nous en éloignerait inutilement. La finalité de cette thèse étant d'identifier et de relever les stratégies mises en œuvre par les artistes de quatre pays nordiques dans la représentation picturale de la nordicité au tournant du XX^e siècle, il s'agit de retracer les grandes lignes de l'histoire du Nord et les principales étapes ayant participé à la définition de la nordicité. Par conséquent, nous ne relèverons que les moments-clés de l'histoire des conceptions du Nord. Notre objectif est de répondre à des considérations méthodologiques nous permettant d'établir comment un intérêt pour le Nord s'est construit, par quoi sa perception a été influencée et ce qui détermine sa représentation, préalablement à l'expression de la nordicité (ou nordicité picturale).

¹² *Ibid.*, p. 13.

¹³ *Ibid.*, p. 23.

En choisissant de représenter le Nord, les artistes de notre corpus privilégient une région du monde située près d'eux, mais pourtant méconnue, bien qu'elle soit associée à des valeurs symboliques fortes et qu'elle offre de ce fait de nouvelles possibilités sur le plan esthétique. Déterminé par la manière d'appréhender le monde, l'imaginaire des lieux exerce une influence considérable sur la représentation. Toutes les sociétés ont une vision du monde régulée par les points cardinaux : si la connaissance du Nord est une question de survie pour les populations nordiques vivant en autarcie, les directions jouent également un rôle prépondérant dans l'organisation de la vie sociale des peuplades dites « primitives¹⁴, » chez des peuples anciens¹⁵ ainsi que dans nos sociétés contemporaines. Cela dit, nous abordons le monde à partir de notre bagage culturel, construit par la somme des discours, des observations, des idées, des perceptions, sur la base de ce qui est important pour nous à titre collectif et personnel. Les conceptions du Nord (comme celles des autres points cardinaux) s'inscrivent dans une logique d'organisation du monde dépendant de la culture qui appréhende ce Nord et des connaissances de l'époque. Au tournant du XX^e siècle, les conceptions des Romains et des Grecs ainsi que les impressions laissées par le petit âge glaciaire (PAG)¹⁶ font partie d'un passé lointain. Mentionnons simplement à ce sujet que ce phénomène aurait notamment été dépeint chez Breughel en 1565, qui aurait été marqué

¹⁴ Les Indiens Zuñis observés par Marcel Mauss ajoutent le zénith, le nadir et le milieu aux quatre directions de base. Chaque direction correspond à une couleur, un élément, des phénomènes, des animaux, des plantes et même des fonctions sociales. Marcel Mauss, « Mythologie et organisations des Indiens Pueblo », *Année sociologique*, 11, 1910, p. 119 à 133.

¹⁵ Les anciens Chinois étudiés par Marcel Granet situent pour leur part leur empire au milieu, une position privilégiée au confluent des quatre directions. Ils associent les autres directions cardinales à des saisons, des couleurs, des organes et des vertus déterminant les mœurs des peuples des quatre orientes. Marcel Granet, *La pensée chinoise*, Paris : Éditions Albin Michel, 1968, 568 p. L'auteur est cité dans Yves Vadé, « Des structures cardinales », in *Imaginaires des points cardinaux : aux quatre angles du monde*, sous la dir. de Michel J. Viegnes, Paris : Imago, 2005, p. 253.

¹⁶ Selon l'historien français Emmanuel Le Roy Ladurie, le petit âge glaciaire (PAG) est un phénomène marqué par la progression des glaciers suite à une série d'hivers particulièrement froids, en particulier deux pointes très violentes en 1678 et surtout en 1675, puis par une « série noire » d'années très froides entre 1687 et 1704. Dans Emmanuel Le Roy Ladurie, « Histoire et climat », *Annales. Économie, Sociétés, Civilisations*, vol. 14, no 1, 1959, p. 3-6. Pour James William Burroughs, le PAG est une période froide s'étalant de 1450 à 1850 dont l'impact est incertain, mais on sait que la Thames River de Londres aurait gelée à plusieurs reprises et accueilli des foires. William James Burroughs, *Weather*, McMahon's Point, New South Wales : Nature Company, 1996, p. 109.

par le froid mordant du premier grand hiver du PAG, thème qu'il a repris dans une scène de la nativité en 1567 (Figure A.I 18). Les définitions de ce qu'est le Nord constituent donc des représentations mentales desquelles découlent les représentations picturales.

Par l'observation d'œuvres européennes (non identifiées) dans une perspective climatique, l'archéologue Brian M. Fagan découvre que derrière son thème central, un tableau apporte des renseignements sur les intérieurs domestiques ou les paysages, sur la mode, les instruments de musique ou encore sur les ustensiles utilisés, tous ces éléments pouvant être influencés par des considérations climatiques, les hivers froids créant une demande pour certains items¹⁷. Il affirme également que les changements dans la représentation de la couverture nuageuse et de l'atmosphère ne dépendent pas d'une mode, mais sont plutôt liés à une observation attentive. Ces remarques sur l'iconographie et les phénomènes atmosphériques trahissent une approche anthropologique qui tend à faire des œuvres des témoignages plutôt que de les considérer pour leurs qualités esthétiques. Fagan parle de représentations visuelles, mais il n'identifie que peu d'œuvres et n'en propose pas d'analyses détaillées. Son propos sur les œuvres ne sert pas la recherche en histoire de l'art, mais exemplifie les répercussions de l'ensemble de phénomènes climatiques que constitue le PAG. Ainsi, il prétend que les données climatiques révélées dans les œuvres d'art témoignent de leur importance pour des sociétés européennes préoccupées par la qualité des récoltes années après années, d'où la présence de ces théories dans l'ouvrage. En outre, l'anthropologue ne tient pas compte du fait que, si les œuvres permettent à l'artiste d'exprimer son point de vue sur le monde, l'exactitude de ces informations doit parfois être remise en question. Par exemple, les œuvres présentant des visions sublimes du paysage comportent une part importante de subjectivité, liée à l'appréhension des artistes face à cet environnement et fortement inspirée du romantisme.

Au tournant du XX^e siècle, les idées des Lumières et les conceptions romantiques ont encore une incidence certaine sur l'appréciation du Nord par les artistes de notre corpus.

¹⁷ Brian M. Fagan, *The Little Ice Age : how climate made history, 1300-1850*, New York : Basic Books, 2000, p. 48-49 et 201-202. L'auteur situe ce phénomène sur la période allant de 1300 à 1850.

Pensons notamment aux théories formulées par Montesquieu, que nous décrirons ci-après et qui portent sur les caractéristiques opposées des peuples méditerranéens et nordiques. Pensons aussi aux grandes explorations visant à découvrir une mer libre de glace au pôle boréal. Une iconographie importante a émergé de ces explorations des régions arctiques, comme le révèle notamment les banques de données du British Museum¹⁸, pour ne mentionner que cette institution. Les historiennes de l'art Rosalind Pepall et Eleanor Jones Harvey étudient d'ailleurs cette iconographie arctique dans le catalogue de l'exposition Cosmos¹⁹. L'article de la première porte sur les croquis des officiers de marine (surtout britanniques) alors que celui de la seconde concerne des œuvres inspirées de récits de voyage, dont la plus connue est sans doute *Le naufrage du « Hope »* (c. 1823-1825) de Caspar David Friedrich (Figure A.I 19). Selon Harvey, la tradition paysagiste américaine a favorisé l'émergence d'une « forme de déisme protestant²⁰ » inspirée de la pensée des Lumières, notamment chez l'artiste américain Frederic Edwin Church (Figure A.I 20), dont le symbolisme des paysages arctiques n'est pas sans implications spirituelles. De par leur influence sur la pensée et sur les arts, le PAG et les grandes explorations sont des temps forts de l'histoire que l'on ne peut passer sous silence. En favorisant l'étude de phénomènes et de territoires méconnus tout en acceptant une part de subjectivité, ils ont contribué à l'émergence d'une conception moderne et contemporaine du Nord ainsi qu'à la constitution d'une nordicité avant même que sa définition ne soit formulée.

¹⁸ Le British Museum possède de nombreuses gravures, études et photographies des paysages et des peuples des régions arctiques de la fin du XVIII^e siècle au début du XX^e siècle (en ligne). Consulter le site du British Museum, sous l'onglet « Research », puis sous « Collections » : http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=arctic&images=true&page=2 (consulté le 7 avril 2014).

¹⁹ Rosalind Pepall, « Icebergs, ours polaires et aurores boréales », in *Cosmos. Du Romantisme à l'Avant-garde*, catalogue d'exposition (Montréal, Musée des Beaux-arts), sous la dir. de Pierre Thériberge et Jean Clair, Montréal : Gallimard, 1999, p. 114-118; Eleanor Jones Harvey, « La conquête artistique du Grand Nord », *op. cit.*, p. 108-114.

²⁰ *Ibid.*, p. 109.

1.1.2 L'émergence des conceptions moderne et contemporaine du Nord

Les théories climatiques de Montesquieu exposées dans *l'Esprit des lois*²¹ reprennent un problème discuté depuis l'Antiquité classique, quant à savoir si les climats des différentes régions exercent une influence sur l'esprit des gens qui y vivent. Ainsi, le stéréotype voulant qu'au Nord habite un peuple sobre, laborieux et indépendant, est répandu et s'inscrit dans la continuité des discours précédents. Ce qui est nouveau, c'est la prise en compte dans ce discours de la perception subjective que les uns ont des autres, chacun se permettant d'évaluer les qualités morales des peuples se trouvant plus au sud, alors que durant l'Antiquité, ce type de jugement appartenait à la civilisation gréco-romaine. Montesquieu place le Nord sous le signe de la rationalité et en fait un lieu propice au progrès, par rapport au sud qui forme une demi-périphérie habitée par des gens candides, généreux et émotifs²². Cette dualité participe selon lui à l'équilibre du monde, attribuant aux peuples du Nord et à ceux du Sud les qualités leur permettant de s'adapter à leur environnement :

Il y a dans l'Europe une espèce de balancement entre les nations du midi et celles du nord. Les premières ont toutes sortes de commodités pour la vie, et peu de besoins; les secondes ont beaucoup de besoins, et peu de commodités pour la vie. Aux unes, la nature a donné beaucoup, et elles ne lui demandent que peu; aux autres, la nature donne peu, et elles lui demandent beaucoup. L'équilibre se maintient par la paresse qu'elle a donnée aux nations du midi, et par l'industrie et l'activité qu'elle a données à celles du nord. Ces dernières sont obligées de travailler beaucoup, sans quoi elles manqueraient de tout, et deviendraient barbares. C'est ce qui a naturalisé la servitude chez les peuples du midi : comme ils peuvent aisément se passer de richesses, ils peuvent encore mieux se passer de liberté. Mais les peuples du nord ont besoin de la liberté, qui leur procure plus de moyens de satisfaire tous les besoins que la nature leur a donnés. Les peuples du nord sont donc dans un état forcé, s'ils ne sont libres ou barbares : presque tous les peuples du midi sont, en quelque façon, dans un état violent, s'ils ne sont esclaves²³.

²¹ Charles Louis de Secondat de la Brède et de Montesquieu, *Esprit des Lois*, Paris : Librairie de Firmin Didot, 1867, 600 p.

²² Peter Stadius, « Southern Perspectives on the North. Legends, Stereotypes, Images and Models », *BaltSeaNet Working Papers*, vol. 3, 2001, p. 8.

²³ Montesquieu, *Esprit des Lois*, p. 286.

Essentiellement, Montesquieu attribue peu de vices aux peuples du Nord, qui se démarquent par leur franchise, contrairement aux pays du Midi où, à cause d'un climat favorable et d'une nature généreuse, les gens sont indolents et soumis à leurs passions. Sans aller jusqu'à dire que l'ingéniosité est l'apanage des peuples nordiques, il suggère que les peuples du sud sont plus enclins à assouvir leurs pulsions qu'à entendre la voix de la raison.

Outrepassant les données objectives au sens où il est impossible de déterminer les qualités d'un peuple sur la seule base de l'environnement dans lequel il vit, ces théories associant un climat à un caractère régional ont à l'époque un impact non négligeable sur les Européens. Avec les Lumières et l'apparition des idées romantiques, ce type de discours est fréquent et le Nord se voit attribuer un rôle et une signification, un renforcement social qui a contribué, selon Pierre Bourdieu, à faire de « l'objet de culte » un « sujet de science²⁴. » En se penchant sur les principes qui déterminent la cohérence des théories de Montesquieu (leur scientificité et leur logique mythique), le sociologue en reconnaît l'impact sur les sciences naturelles et cherche à comprendre leur portée sur les sciences sociales, notamment dans le renforcement de fantasmes sociaux²⁵. La causalité établie par Montesquieu entre climat et société devient notamment importante pour les scientifiques des Lumières, qui sortent des bibliothèques afin d'étudier le monde à partir des méthodes empiriques. Selon le chercheur en littérature Michel Viegnes, une extrapolation sur la base de ces observations a permis de déterminer des images propres au Nord et au Sud :

[...] une expérience atavique, celle du chaud et du froid, des sensations thermiques et climatiques liées au nord – hiver, froid, végétation moins diversifiée – et au sud –

²⁴ Pierre Bourdieu, « Le Nord et le Midi : Contribution à une analyse de l'effet Montesquieu », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 35, novembre 1980, p. 25.

²⁵ Le Sud représente la concrétisation du « fantasme du sérail » ainsi que le rapport au féminin et à la sexualité à la base de cette mythologie. C'est par cet exemple que Bourdieu explique la distinction que fait Montesquieu entre le domestique et le politique.

chaleur, été, exubérance de la nature. [...] Comme toujours, l'imaginaire collectif ou individuel réinterprète les données naturelles, leur confère une touche unique²⁶.

Les caractéristiques des lieux sont ensuite associées à des qualités, participant à la création de stéréotypes durables par leur vaste diffusion, jusqu'à devenir une évidence. S'en trouvant ainsi légitimées, de telles associations d'idées ont pour effet de modifier le signifié du Nord. Cela dit, le rapport entre les choses est fondé sur une idéologie permettant de classer les faits selon deux catégories à la fois opposées et complémentaires, des équivalences mythiques²⁷ apportant une explication à l'attitude des gens : le Nord est associé au froid, à la force, au courage, à une insensibilité à la douleur et aux plaisirs des sens, au calme, à une imagination réduite, à la guerre et à la chasse, à la monogamie, à l'égalité des sexes et à la liberté; le Sud représente le contraire. Ce clivage s'explique par une conception dualiste du monde : autant le Nord et le Sud évoquent des climats et des paysages opposés, autant il devrait en être des traits caractéristiques et moraux de leurs peuples afin d'assurer l'équilibre du monde.

Ces théories relèvent davantage du dogme que de la science, selon Bourdieu, mais elles offrent l'occasion de questionner les mythes qui s'inscrivent dans les sciences sociales selon ce qu'il qualifie de « mythologie "scientifique"²⁸. » Fondée sur la croyance d'un déterminisme géographique, la théorie des climats est à l'époque légitimée par la multiplication des exemples en sa faveur, tirés notamment de l'interprétation de données statistiques. Son efficacité réside alors dans l'explication unitaire – à la manière de la religion ou du mythe qui impliquent de croire tout en bloc – qu'elle apporte à un problème social en utilisant un argumentaire relevant habituellement de la science. Ainsi, la dimension mythique de l'*Esprit des lois* de Montesquieu lui confère une certaine cohérence, lui octroie une efficacité sociale et de ce fait, une scientificité prétendue s'inscrivant dans

²⁶ Michel J. Viegnes, « Introduction », in *Imaginaires des points cardinaux : aux quatre angles du monde*, Paris : Imago, 2005, p. 8.

²⁷ Bourdieu, « Le Nord et le Midi », p. 22.

²⁸ *Ibid.*, p. 21.

une rhétorique visant à valider des propos²⁹. Ce modèle trouve ses origines dans la théorie des humeurs dans la science médicale du XVIII^e siècle de John Arburthnot³⁰, démontrant que l'air froid a pour effet chez l'humain de resserrer les fibres alors que l'air chaud les relâche, ce qui agirait sur son comportement. Sous l'apparence de descriptions scientifiques, des schèmes mythologiques et ethnocentristes sont repris, opposant les couples froid-force d'une part et chaud-faiblesse d'autre part. En rationalisant ses théories sur l'influence du climat à partir de faits vérifiables³¹, Montesquieu transgresse les codes de la science par la science et au nom du progrès scientifique, bien que cela relève davantage de l'usurpation du discours scientifique que de la véritable science. La finalité de cette démarche est d'évaluer les types de gouvernements (monarchique, républicain, despotique) et de pouvoir (législatif, exécutif, judiciaire) : en tenant compte des variables naturelles et culturelles à la base des lois, l'auteur apporte une explication à la variété des caractéristiques politico-sociales exposées dans les récits de voyage et se fait précurseur des sciences sociales.

Selon Vincent Fournier, spécialiste des langues et cultures scandinaves, ce modèle est en fait une structure-matrice qui permet de rendre compte des effets du climat et de l'environnement sur les comportements humains³². Il contribue à créer des représentations surdéterminées des peuples du Nord, leur conférant une supériorité sur la base du mythe ainsi créé. Ces idées octroyant des bienfaits au climat rigoureux et revigorant du Nord

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 22. À ce sujet, Bourdieu ne réfère pas directement à un ouvrage d'Arburthnot, mais il renvoie plutôt à R. Shackleton, qui reprend lui-même l'hypothèse de l'Abbé Dedieu : « *One of the greatest achievements of the Abbé Dedieu, in the course of a long career devoted largely to the study of Montesquieu, was the discovery, as a source of the theory of climatic influence, of John Arburthnot's Essay concerning the Effects of Air on Human Bodies* ». Voir R. Shackleton, *Revue internationale de philosophie*, IX, 1955, Fasc. 3-4, p. 317-329.

³¹ Bourdieu, « Le Nord et le Midi », p. 24. À titre d'exemple, l'auteur relève comme « preuve » utilisée par Montesquieu le plus grand nombre de naissances masculines au nord, qui contribue à ancrer l'idée d'un peuple viril. Dans ce cas, la mythologie est appuyée par la démographie.

³² Vincent Fournier, « Le modèle de Montesquieu, une idéologie du nord vertueux », in *Le Nord, latitudes imaginaires*, sous la dir. de Monique Dubar et Jean-Marc Mourat, Villeneuve-d'Ascq : Presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille3, 2000, p. 157.

auraient été amenées par Voltaire, mais le modèle a été mis en forme par Montesquieu³³. Par la suite, le voyage romantique – les pérégrinations des peintres et des écrivains en quête d'exotisme et d'expériences nouvelles – a donné un ancrage à ce modèle, légitimé par la valeur historique des discours, notamment ceux portant sur la Scandinavie³⁴. Selon l'historienne Odile Parsis-Barubé³⁵, la perception géographique dépend de la perspective historique et à cet effet, le Nord des récits de voyage relève d'une vision médiatisée délaissant la réalité au profit de l'imaginaire. Ces récits sont néanmoins considérés comme des témoignages probants, puisqu'à l'époque, le voyage pittoresque s'inscrit dans une démarche entre l'expérience sensible et l'étude scientifique³⁶. De la même manière, l'autrice³⁷ considère la peinture comme une porte d'entrée aux autres domaines de la connaissance, participant aux attentes du voyageur en lui suggérant des images préfigurant la perception des paysages³⁸. Entre 1870 et 1900, la prolifération des références bibliographiques éveille un intérêt pour le Nord, témoignage d'une curiosité envers les cultures issue du romantisme. En laissant le lecteur découvrir l'espace étranger par la médiation de l'expérience du voyageur, le récit de voyage permet de considérer qu'à la diversité des paysages correspond une diversité de réactions humaines. Avant même qu'il ne s'y rende, le voyageur accorde du crédit aux vertus des peuples du Nord découvertes

³³ *Ibid.*, p. 158.

³⁴ *Ibid.*, p. 159-160.

³⁵ Odile Parsis-Barubé, « "Digne d'être peint" : l'invention d'un pittoresque nordique dans les récits de voyage de l'époque romantique », *Annales ESC*, no 46, 1991, p. 534.

³⁶ *Ibid.*, p. 529.

³⁷ Nous avons choisi d'utiliser le terme *autrice* plutôt qu'*auteure* en raison de sa forme féminine forte et en dépit des préjugés voulant que ce terme soit incongru, un enjeu terminologique auquel nous a sensibilisée la lecture de l'autobiographie de Benoîte Groult. Dans un article retraçant les usages d'*autrice* dans l'histoire, Aurore Evain relève des occurrences d'*autrix* dès l'Antiquité, le terme étant réapparu en 1996 dans le *Petit Robert*. Elle ajoute que si l'utilisation d'*auteure* est guidée par un principe de précaution, la Suisse et l'Afrique francophone lui préfèrent *autrice*. Voir Aurore Evain, « Histoire d'autrice, de l'époque latine à nos jours », *Séméion, Travaux de sémiologie*, « Femmes et langues », sous la dir. de A.-M. Houdebine, no 6, février 2008, p. 53-62.

³⁸ Parsis-Barubé, « "Digne d'être peint" », p. 537.

dans la littérature, se basant en cela sur le paradigme initial formulé par Montesquieu³⁹. L'historien Peter Stadius conserve toutefois à ce sujet une certaine réserve, observant que le récit de voyage vise davantage à se comparer qu'à décrire d'autres mœurs et coutumes : la description d'une culture étrangère est souvent une évaluation morale de ses traits, permettant au voyageur de mieux se connaître en adoptant un point de vue détaché sur sa propre situation⁴⁰.

Les attributs octroyés au Nord et au Sud dépassent la dimension géographique et avec le temps, ils sont devenus parties prenantes des discours définissant les lieux et leurs habitants, bien que cette dichotomie soit une affaire de perception historique et politique. Les théories de Montesquieu appartiennent aux Lumières et à l'Europe, et si les hypothèses qu'il émet quant aux effets des climats ne disparaissent pas complètement, le paradigme est appelé à changer pour laisser place à d'autres conceptions philosophiques. Dans son approche, le mouvement romantique est idéaliste, favorisant la sensibilité au-delà du raisonnement intellectuel. L'analyse, la critique et la foi en un progrès linéaire sont remplacées par l'harmonie, la synthèse et la croyance en un développement organique, par avancées et retours successifs; l'aristocratie et l'élitisme sont dépassés par un nouvel intérêt envers le peuple et les questions nationales. Les conceptions romantiques et celles des Lumières étant simultanément présentes, il s'agit davantage d'une polarisation entre deux ensembles d'idées que d'une division entre deux groupes distincts. Il n'est pas question de faire table rase des croyances et des idéaux du passé, mais de les réinterpréter pour les amener à un autre niveau. À l'encontre des Lumières, le programme romantique correspond à la recherche d'images, d'expériences et de sentiments : la nature sauvage est idéalisée et dans ce contexte, le Nord devient un symbole de pureté et de liberté. La subjectivité émerge alors comme un facteur essentiel. Les descriptions des Alpes suisses de Rousseau introduisent cette nouvelle esthétique mettant en relief la puissance irrationnelle de la nature sauvage :

³⁹ Fournier, « Le modèle de Montesquieu, une idéologie du nord vertueux », p. 160-161.

⁴⁰ Stadius, « Southern Perspectives on the North », p. 1. Cette observation s'applique aussi bien aux Odyssées anciennes qu'aux explorations médiévales qu'aux voyages pittoresques du XIX^e siècle.

En approchant et reconnoissant mes anciens renseignements, je fus prêt à me trouver mal; mais je me surmontai, je cachai mon trouble, et nous arrivâmes. Ce lieu solitaire formoit un réduit sauvage et désert, mais plein de ces sortes de beautés qui ne plaisent qu'aux âmes sensibles, et paroissent horribles aux autres. Un torrent formé par la fonte des neiges rouloit à vingt pas de nous une eau bourbeuse, et charioit avec bruit du limon, du sable, et des pierres. Derrière nous une chaîne de roches inaccessibles séparoit l'esplanade où nous étions de cette partie des Alpes qu'on nomme les Glacieres, parceque d'énormes sommets de glaces qui s'accroissent incessamment les couvrent depuis le commencement du monde⁴¹.

Élevé au rang de symbole, le paysage sublime suscite des sentiments ambivalents entre admiration et crainte, en opposition au Paris civilisé, paysage culturel conquis par l'homme.

À la fin du XIX^e siècle, la Révolution industrielle ainsi que l'émergence du capitalisme et d'une culture bourgeoise sont perçues comme le triomphe de l'Europe centrale et du Nord⁴². Par conséquent, le Nord et le Sud renvoient des images distinctes. De l'Angleterre à l'Allemagne et jusqu'en Amérique, l'homme blanc protestant domine et on questionne la capacité des Latins à concurrencer les Nordiques⁴³. Cette période en est également une de confrontation entre le vieux et le nouveau, entre la tradition et la modernité, des oppositions à forte dimension métaphorique marquant également la perception des Sud-européens par les Nord-européens. Les images du Nord sont déterminées par des facteurs historiques, par différentes manières de penser, mais également par des légendes contribuant à alimenter les stéréotypes. Il n'y a qu'à penser au mythe faisant du Nord le paradis des Hyperboréens⁴⁴, aux contes situant l'habitat des trolls dans la forêt

⁴¹ Jean-Jacques Rousseau, *Julie, ou la nouvelle Héloïse; ou lettres de deux amants, habitants d'une petite ville au pied des Alpes*, Tome IV, Paris : librairie de Lecointe, 1830, p. 49.

⁴² La Révolution industrielle commence en Grande-Bretagne et au Royaume-Uni avant de se propager à la France, puis à l'Allemagne. « Europe centrale » désigne ici la notion politique de Mitteleuropa, soit le centre historique de l'Europe plutôt que son centre géographique.

⁴³ Stadius, « Southern Perspectives on the North », p. 10.

⁴⁴ Voir Zoé Petré, « Les Hyperboréens », in *Imaginaires des points cardinaux : aux quatre angles du monde*, sous la dir. de Michel J. Viegnès, Paris : Imago, 2005, p. 147 à 155. Écrivant au sujet de l'histoire du Nord, Peter Davidson expose également les grandes lignes de ce mythe : Peter Davidson, *The Idea of North (topographics)*, London : Reaktion Books, 2004, p. 23-26.

norvégienne⁴⁵ ou encore, plus près de nous, à la légende de la chasse-galerie⁴⁶ dans laquelle un pacte avec le diable peut conjurer l'isolement saisonnier forcé et permettre à des bûcherons de passer les fêtes de fin d'année auprès de leur famille. Enfin, chaque époque abordant les mystères qui l'entourent à partir de ses paradigmes scientifiques, les sciences contribuent à légitimer les normes de la civilisation, qu'elles relèvent de l'observation empirique rigoureuse ou de la croyance aveugle :

Even though racial theories are not comme-il-faut among today's scholars and scientists, it is quite probable that they still affect images and stereotypes. Each era has its own scientific paradigms that guide them to explain the mysteries of our environment and social reality. Whether it is a question of Aristotle's system of elements, characters and contrarities, Montesquieu's climate theories, racial Darwinism, or DNA tests of today, it is obvious that the answers of science are vital in the creation of stereotypes and in the process of legitimising civilisation norms. Older patterns of thought are obviously durables as sub-currents in contemporaneous thinking, and as such they are potential sources of unreflected inspiration in the intuition and invention of people of today⁴⁷.

Ainsi, les discours et les conceptions d'une époque participent à la création d'images et de stéréotypes durables, malgré leur dépassement sur le plan scientifique. De nouvelles données s'ajoutent à des connaissances révolues, mais toutes contribuent à l'évolution de la pensée et à la constitution de nouvelles normes. Cela revient à accorder une importance induite à des conceptions désuètes sur la seule base de la persistance des images qui leurs sont associées, invitant ainsi à des jugements hâtifs. De nos jours subsiste néanmoins un mélange entre les images anciennes faisant du Nord une périphérie barbare et brutale et des images plus récentes y voyant un lieu du progrès et de la modernité.

⁴⁵ Les contes sur les trolls sont nombreux et les peintres norvégiens Theodor Kittelsen et Erik Werenskiöld (en particulier le premier) sont réputés pour avoir figuré leurs traits. Voir leurs illustrations dans Peter Christian Asbjørsen et Jørgen Ingebrek Moe, *Contes norvégiens*, Paris : Delagrave, 1930; Nils Ahl, *Contes norvégiens. Le château de Soria Moria*, Paris : L'École des loisirs, 2002, 126 p.

⁴⁶ Honoré Beaugrand, *La chasse-galerie. Légendes canadiennes*, Montréal : Fides, 1973 [1891], 92 p. Bien que cette légende soit située à Gatineau, elle reprend des idées habituellement associées au Nord, comme l'isolement du bûcheron l'hiver, alors qu'il doit temporairement quitter sa famille afin d'assurer leur subsistance en travaillant sur les chantiers, la période des fêtes accentuant leur sentiment de solitude.

⁴⁷ Stadius, « Southern Perspectives on the North », p. 14.

Ces dernières images, l'historien Carl Berger⁴⁸ les retrouve dans le mythe du Nord libre et puissant⁴⁹. Ce thème récurrent du nationalisme canadien ne porte pas tant sur les caractéristiques du peuple que sur la géographie distinctive du pays, se fondant en cela sur les nombreuses représentations témoignant de la localisation septentrionale du pays et de son climat rigoureux. Là où le bât blesse, c'est dans la conviction des théoriciens étudiés par Berger⁵⁰ de la supériorité des peuples nordiques, le climat constituant un *agency* les transformant, entraînant chez eux des caractéristiques désirables⁵¹. Ces théoriciens croient notamment que le climat canadien assure au pays une certaine stabilité en freinant l'immigration d'éléments plus faibles en provenance des pays chauds, contrairement aux États-Unis qui attirent cette immigration indésirable. À l'ère du multiculturalisme canadien, il va sans dire que ces thèses basées sur des jugements péjoratifs et non fondés n'ont plus lieu d'être. Ces propos profondément racistes sont à replacer dans le contexte du développement des thèmes nationaux au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, alors que l'étude des caractéristiques raciales s'inspire encore des théories de Montesquieu. La localisation nordique offre alors une alternative aux vieux pays ayant longtemps dominé sur tous les plans, mais également aux États-Unis : « *In the North we have the rising of the future, in the South the crumbling and decaying past*⁵² ». Cette conception se fonde sur

⁴⁸ Carl Berger, « The True North Strong and Free », in *Nationalism in Canada*, sous la dir. de Peter Russell, Toronto : MacGraw-Hill Company of Canada Ltd, 1972, p. 3-26. Précisons que Berger ne distingue pas les Canadiens francophones des anglophones puisque selon lui, les deux cultures possèdent des racines nordiques et sont donc issues d'une race nordique. *Ibid.*, p. 13.

⁴⁹ Peter Russell, « Conclusion », in *Nationalism in Canada*, sous la dir. de Peter Russell, Toronto : MacGraw-Hill Company of Canada Ltd, 1972, p. 365 et 368.

⁵⁰ Berger, « The True North Strong and Free », p. 84-87. Par exemple, Robert Grant Haliburton, un membre de la *Royal Society of Northern Antiquaries of Copenhagen*, perçoit le Canada comme une nation dominante de par son caractère nordique, le pays étant peuplé par les descendants de peuples nordiques (celtiques, teutoniques, scandinaves et normand) et façonné par la rigueur du climat. D'autres membres de l'élite intellectuelle nationaliste comme le poète Charles Mair ainsi que les politiciens William Foster et Alexander Morris adhèrent à cette vision faisant du Nord un déterminisme racial. Nous reconnaissons que ces exemples sont datés, mais ils demeurent intéressants dans le contexte du début du XX^e siècle.

⁵¹ *Ibid.*, p. 8-11.

⁵² *Ibid.*, p. 15.

l'espoir d'un avenir brillant; elle marque en outre une démarche visant à inscrire le thème nordique en tant que mythe identitaire canadien. Selon d'autres considérations, elle établit un lien idéologique avec les autres pays nordiques ou du moins, définit des critères de comparaison, faisant de la géographie une base commune.

1.2 Le Nord comme référent géographique et imaginaire

1.2.1 Les lieux d'investissement idéologique et la création de mythes

La compréhension de l'imaginaire du Nord passe d'abord par sa définition en tant que point cardinal, mesure objective s'il en est une qui n'est pas sans donner lieu à des interprétations subjectives, comme nous l'avons démontré. En tant que direction, le Nord est conçu dans son rapport aux autres points cardinaux qui, sur la boussole, sont équidistants et dans l'imaginaire, sont l'objet de conceptions plus ou moins équivalentes. Sans qu'il s'agisse des mêmes conceptions, celles-ci donnent lieu à leur part d'associations d'idées, bien qu'à l'exception du Sud, il soit malaisé d'en isoler des traits physiques typiques aussi caricaturaux que pour le Nord. Si l'on peut affirmer que le Nord est associé au froid et que le Sud évoque la chaleur, l'Est et l'Ouest correspondent davantage à des conceptions philosophiques ou spirituelles, celles-ci étant généralement opposées. En tant que discipline marquée par d'importantes réflexions sur le plan politique et sur le plan de l'imaginaire⁵³, l'orientalisme s'intéresse aux représentations et aux discours sur l'Orient, ceux-ci étant associés à un certain nombre de thèmes (l'exotisme, le harem, le désert, etc.) et à des interprétations subjectives. De telles conceptions du Nord et du Sud existent également – pensons aux esclavagistes et aux nazis justifiant l'injustifiable par la suprématie de certains peuples sur d'autres ou encore à la doctrine théosophique⁵⁴ qui, selon la lecture

⁵³ Voir Edward W. Saïd, *Orientalism. Western conceptions of the orient*, London : Penguin Classics, 2003 [1978], 432 p.

⁵⁴ Nous reviendrons sur le lien entre le Nord et la doctrine théosophique, à laquelle adhèrent l'artiste canadien Lawren Harris et l'artiste suédois Gustav Fjæstad, dans le quatrième chapitre.

fondamentalement raciste qu'en fait Lawren Harris (alors qu'à la base elle ne l'est pas), concède au Nord des vertus surnaturelles –, mais elles appartiennent au passé ou rejoignent un nombre infime d'adhérents. Le découpage du monde en fonction de quatre directions, chaque quadrant comprenant par convention trois points intercardinaux, n'est pas seulement une façon d'appréhender l'espace et d'évaluer les déplacements, mais contribue à créer des régions connotées. Les différentes parties du monde sont ainsi associées à des idées et à des mythes et de ce fait, des valeurs affectives se superposent à leur réalité géographique. Le lieu est alors en lui-même évocateur, sans que cela doive transiter par les attributs de ses habitants. Le Nord-Ouest, par exemple, évoque la recherche du fameux passage vers l'Asie, la complexité de l'entreprise ainsi que les vies perdues dans son sillage⁵⁵. À part la mesure du degré des azimuts et de la valeur des radians sur la boussole, aucune des quatre directions ne renvoie à une définition stable et à une signification objective, indépendante du contexte socioculturel.

Spécialiste des rapports entre mythe et littérature, Yves Vadé remarque avec justesse que la valeur abstraite des points cardinaux, à la manière d'une ligne droite, permet de les prolonger mentalement indéfiniment. Découlant de repères cosmiques observables pour tous de par leur fondement physique⁵⁶, ils offrent un système de directions permettant de s'orienter dans un espace inconnu lorsque l'on ne peut se fier aux repères naturels, comme un fleuve ou une montagne⁵⁷. À plusieurs époques et pour différentes sociétés, les directions ont une valeur structurante, elles permettent d'organiser les espaces et de situer leur position relative. Fondé sur la primauté des structures quaternaires, cet investissement idéologique de l'espace constitue un modèle classificatoire dont la structure croisée est par

⁵⁵ La recherche du passage du Nord-Ouest est un sujet abondamment documenté, notamment par Donat Pharand, dont l'ouvrage ci-après présente les principales routes qui ont été explorées. Il s'intéresse aux recherches du passage de 1575 à 1847, puis à celles de l'expédition de Franklin entre 1847 et 1859, durant ce que l'auteur appelle la « période britannique », à laquelle succède une « période canadienne après 1880 » : Donat Pharand et Leonard H. Legault, *The Northwest Passage : Arctic Straits*, Dordrech : Martinus Nijhoff Publishers, 1984, 199 p.

⁵⁶ Le fait que le soleil se lève à l'est et se couche à l'ouest dépend de l'angle et de la rotation de la Terre.

⁵⁷ Vadé, p. 250.

elle-même signifiante⁵⁸. Ce schéma permet non seulement de s'orienter, mais aussi d'ordonner la réalité, chaque direction étant associée à une multitude de valeurs. Il entraîne cependant des analogies qui, lorsque poussées trop loin, ne font plus sens⁵⁹. De telles spéculations ont fait concorder les directions avec les quatre éléments et les quatre qualités (froid, sec, chaud, humide), suivant un ordre en phase avec la logique des éléments et tenant compte des oppositions (selon deux axes croisés)⁶⁰. Le Nord renvoie à des modes d'organisation de l'espace analogues, puisqu'encore aujourd'hui, le septentrion est associé à l'hiver, au froid, à la glace, à la couleur bleue, aux figures de l'ours polaire et de l'Inuit, sans qu'il n'y ait de légitimation scientifique à ces relations, si ce n'est de banales observations et des liens établis avec empressement. Marcel Mauss et Emile Durkheim constatent toutefois que, par la subdivision constante de ses classes, un système déjà constitué peut s'émietter jusqu'à se dissoudre et disparaître⁶¹. Ce type de répartition découle d'observations simples sur l'entourage d'un individu ou d'un groupe, l'imaginaire collectif prenant ensuite le relais.

Graduellement, le Nord s'est vu conférer le rôle de valeur de référence, le fait de devoir le retrouver pour connaître sa propre position lui concédant une certaine importance : placé en évidence sur les cartes géographiques, c'est vers lui que l'aiguille de la boussole pointe et c'est à partir de sa position que se définissent les autres points cardinaux⁶². La recherche de

⁵⁸ *Ibid.*, p. 251. Par sa position dans l'espace, l'homme oppose ce qui se trouve devant et derrière lui, à sa gauche et à sa droite.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 264-265. Pensons notamment aux théories de Montesquieu qui, cherchant à renforcer leur portée explicative, ne s'attache qu'aux exemples en sa faveur et oublie de relativiser ses positions. Avec le temps, ces théories sont devenues caduques, attendu que les caractéristiques de l'environnement ne suffisent pas à justifier les comportements et les traits moraux des peuples.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 254.

⁶¹ Emile Durkheim et Marcel Mauss, « De quelques formes primitives de classification. Contribution à l'étude des représentations collectives », *Année Sociologique*, 6, p. 20.

⁶² Précisons que l'aiguille de la boussole pointe vers le nord magnétique et par conséquent, les points cardinaux sont en décalage par rapport à leur position géographique. Bien que cette mesure se veuille objective, le mode de fonctionnement de l'instrument implique, pour trouver le nord géographique, de calculer la déclinaison magnétique en mesurant l'angle formé par le méridien magnétique et le méridien géographique à un point déterminé du monde.

points de repère découle de stratégies permettant à l'individu de se représenter le monde dans lequel il vit⁶³. Cette volonté d'établir des mesures objectives de l'espace améliore non seulement la façon de concevoir le monde, mais elle est conditionnelle à sa représentation. Cette manière se voulant objective de considérer le Nord est analogue au regard que les artistes posent sur ses paysages au tournant du XX^e siècle, puisqu'elle modifie son statut : de lieu marginal, il devient le lieu de référence de projets artistiques. La position des constellations variant selon la saison, elles offrent un indice quant à la localisation représentée dans les œuvres – du moins théoriquement, leur représentation pouvant résulter d'un choix esthétique visant à créer un effet, l'artiste n'ayant aucun devoir de justesse face au paysage qui constitue son modèle –, une stratégie *nordifiante*⁶⁴ utilisée par des artistes comme les Canadiens Tom Thomson et Alexander Young Jackson, les Suédois Gustav Fjæstad et Karl Frederick Nordström ainsi que par les Norvégiens Edvard Munch, Harald Sohlberg et Erik Theodor Werenskiöld. Prenons par exemple l'œuvre de Tom Thomson, *Northern Light*, datée de 1916 (Figure A.I 21) : son petit format indique que cette pochade a probablement été exécutée sur le motif, et un tel phénomène qu'une aurore boréale implique pour l'artiste de se rendre à un endroit d'où elle est observable. En représentant ce phénomène, Thomson démontre qu'il s'est éloigné des lumières de la ville et dirigé vers le Nord par temps clair, si l'on considère que l'œuvre résulte bel et bien de l'observation du phénomène. Sachant que la démarche artistique de Thomson et des membres du Groupe des Sept est fondée sur un intérêt envers l'environnement sauvage, particulièrement celui au nord des Grands Lacs – *the Great Northland* – la représentation de ces lumières boréales contribue à *nordifier* le paysage. Dans le tableau *Sirène* peint par Harald Sohlberg en 1896 (Figure A.I 22), c'est plutôt la représentation d'une constellation qui permet d'ancrer un signifié de nordicité : en tant que repère du monde réel, la Grande

⁶³ Selon Viegnes, en se trouvant dans l'axe de rotation de la Terre, l'étoile Polaire peut servir de point de repère, ainsi que les sept astres de la Petite Ourse dont elle fait partie, constellation aussi nommée Septentrion, comme pour la Grande Ourse. La Croix du Sud joue un rôle analogue dans l'autre hémisphère. Voir Viegnes, « Introduction », p. 7.

⁶⁴ *Nordifiant* est un adjectif qui désigne ce qui rend nordique. Une stratégie peut être qualifiée de *nordifiante* si elle a pour objet la mise en valeur de la dimension nordique de quelque chose, en l'occurrence des œuvres visuelles. Utiliser une stratégie *nordifiante* permet de *nordifier* un paysage.

(ou Petite) Ourse situe la figure surnaturelle dans un environnement nordique, malgré l'absence d'autres indices à cet effet dans l'œuvre. On peut aussi y voir une référence au conte *La petite sirène* de Hans Christian Andersen⁶⁵. D'abord associée aux exigences de la survie, la fonction de repérage devient un réflexe culturel, un moyen de marquer sa propre position dans le monde et d'y inscrire son œuvre.

La prémisse de l'essai sur l'imaginaire géographique de l'écrivain Pierre Jourde est que tout lieu ou tout espace d'une œuvre – tout espace représenté – est imaginaire, et que la ressemblance avec la réalité ne saurait constituer un critère d'objectivité⁶⁶. Cette similitude est illusoire, dit-il encore, puisque la spatialité de l'œuvre est signifiée par d'autres moyens que ceux par lesquels l'espace réel est aménagé. Ainsi, dans les œuvres visuelles, ce sont des signes plastiques qui créent l'illusion d'espace, les rapports topologiques des différents colorèmes établissant une distance entre les régions-formes du tableau⁶⁷. Les lieux fantasmés englobent aussi bien des endroits connus, dont la représentation relève de l'espace imaginaire, que des mondes inventés, autonomes par rapport au réel. Joue

⁶⁵ Hans Christian Andersen, *La petite sirène et autres contes*, Paris : Larousse, 1990 [1837], 208 p. L'œuvre originale est parue en 1837 sous le titre *Den lille havfrue*. Dans ce conte, une sirène tombée amoureuse du prince qu'elle a sauvé de la noyade va rencontrer la sorcière des mers et lui offre sa voix en échange d'une portion lui permettant de devenir humaine. Elle doit toutefois épouser le prince avant l'aube faute de quoi elle se dissoudra dans l'eau. Le prince se marie cependant avec la fille d'un roi voisin, par qui il croit avoir été sauvé pour l'avoir trouvée à ses côtés lorsqu'il a repris connaissance. Pour contrer le sort, les sœurs de la sirène lui offrent un couteau magique qui, enfoncé dans le cœur du prince, la fera sirène à nouveau. Ne pouvant se résoudre à tuer le prince, la sirène se jette à l'eau et devient écume. La morale de cette histoire, résumée ici très sommairement, est qu'il ne faut pas chercher à changer sa nature. On peut voir dans la représentation picturale de ce sujet inspiré de la littérature danoise une analogie avec l'histoire de l'art norvégien, les artistes norvégiens ayant été principalement formés à Paris, Düsseldorf, Dresde, Karlsruhe, Munich, Berlin et Copenhague avant qu'une école de peinture à Kristiania (Oslo) favorise le développement d'une tradition artistique norvégienne. Leur retour en Norvège marque un changement dans leurs œuvres, puisque ce sont alors les sujets nationaux qui sont favorisés. Les artistes n'ont plus autant l'obligation de se plier à des sujets et des modes de représentation étrangers, mais au contraire, ils sont amenés à exprimer des préoccupations locales, à être eux-mêmes.

⁶⁶ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1991, p. 14.

⁶⁷ Fernande Saint-Martin, *Fondements topologiques de la peinture, Essai sur les modes de représentation de l'espace, à l'origine de l'art enfantin et de l'art abstrait*, Ville LaSalle : Hurtubise HMH, 1989, 184 p.

également sur ce registre du lieu fantasmé la représentation du Nord : que les artistes reproduisent des endroits qu'ils connaissent ou une synthèse de lieux réels, leur transposition en signes plastiques et iconiques les transforme en lieux de l'imaginaire. Des marqueurs spatiaux en font des représentations réalistes – telle montagne, telle piste de ski, telles maisons de tel village –, mais leurs interprétations picturales demeurent le fruit de la subjectivité d'un artiste et d'un éventuel observateur à un moment et en un lieu donnés. À titre d'exemple, les effets d'une œuvre et les interprétations qu'on peut en tirer ne seront pas les mêmes selon qu'elle ait été réalisée en 1901 ou en 1914, sur le motif ou en atelier, comme en témoignent les versions des montagnes de Rondane peintes par Harald Sohlberg (Figure A.I 23). Entre la rencontre de Sohlberg avec les montagnes de Rondane en 1899⁶⁸ et les représentations qu'il en a faites en 1901 et en 1914, plusieurs années se sont écoulées et de ce fait, la dernière version a bénéficié d'une plus longue période de latence, l'artiste ayant mûri et sa technique, évolué.

Le philosophe Jean-Jacques Wunenburger soutient que l'idée de l'île ou de la montagne, par exemple, renvoie à une forme évocatrice et que, de ce fait, il existe des représentations homologues de ces lieux chez tous les humains. Dans cette optique, on observe de grandes similitudes dans la manière qu'ont Gustav Fjæstad et Akseli Gallen-Kallela de représenter le poids de la neige sur les branches des arbres, chacune de ces œuvres évoquant toutes les autres par un jeu de renvois référentiels. Plus près de nous, par exemple, on retrouve un mode de représentation de la neige quasi identique dans des œuvres de Lawren Harris comme *Snow II* (1915) (Figure A.I 24) ou *Winter Landscape* (c. 1916) (Figure A.I 25). Selon Wunenburger, la perception sensible se fonde davantage sur l'imaginaire que sur l'aspect réel du lieu, bien que le paysage soit perçu comme une sorte d'*analogon* de la nature. Il en déduit qu'un type de paysage connu se donne comme une totalité, toutes ses facettes étant imaginées d'un coup :

⁶⁸ Kirk Varnedoe, *Northern Light. Nordic Art at the Turn of the Century*, New Haven et London : Yale University Press, 1988, p. 233.

Un paysage insulaire, comme tout paysage, n'est donc pas perçu et vécu par la simple addition des différentes perceptions locales successives, mais à partir d'une sorte de vision synoptique, qui nous livre d'un seul coup toutes les perspectives. L'île, parce que son type est déjà connu, se donne comme « géométral », comme une totalité immédiate. Son paysage prend, sans intermédiaire, place dans une spectacularisation active, qui le construit tel qu'il m'apparaît et non qu'il est en une réalité prétendument objective. La perception reste une connaissance temporelle et linéaire qui fait le tour des choses pour les connaître : l'imagination, au contraire, s'installe directement en leur centre et relie tous les points de vue dans la simultanéité [...] ⁶⁹.

L'affirmation de Wunenburger quant à la linéarité de la perception vaut sans doute pour la littérature, mais pas pour la peinture, puisque devant un paysage peint, le regard se déplace en alternance de l'ensemble à ses détails (il ne suit pas un ordre prédéterminé qui soit valable pour tous). Si le paysage peint naît de l'imagination d'un artiste, son appréhension est d'abord une question de regard. Les espaces naturels comme la forêt, la montagne ou le désert engendrent des visions différentes et par conséquent, des significations variables, puisqu'ils représentent des obstacles distincts (physiques ou visuels, selon que le lieu soit réel ou représenté), sur le plan de la configuration de l'espace ⁷⁰. Cela dit, la perception est temporelle et graduelle alors que l'imagination est multidirectionnelle et permet d'appréhender simultanément tous les points de vue sur un objet, engendrant ainsi un savoir intemporel d'avant la vision. Une telle observation n'est pas sans rappeler les modes de fonctionnement respectifs du langage verbal et visuel. La sémioticienne Fernande Saint-Martin observe que dans toute œuvre visuelle, les variables visuelles sont reliées simultanément dans les trois dimensions de l'espace, contrairement aux unités du langage verbal, qui se présentent selon un ordre linéaire et irréversible ⁷¹. Par la parole, le langage verbal se présente par fragments plus ou moins longs séparés par des silences, alors que la caractéristique fondamentale du langage visuel réside dans sa continuité physique ⁷². Mais comment expliquer l'apparition de telles formes similaires chez des artistes qui ne se sont

⁶⁹ Jean-Jacques Wunenburger, « Habiter l'espace », *Cahiers de géopoétique*, no 2, p. 132.

⁷⁰ Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, p. 19.

⁷¹ Saint-Martin, *Fondements topologiques de la peinture*, p. 255.

⁷² *Ibid.*, p. 15.

pas nécessairement fréquentés, si celles-ci découlent davantage de l'imaginaire que de l'observation de la nature?

Les représentations picturales des lieux n'en font pas uniquement des constructions de l'imaginaire, mais permettent d'établir des codes de représentation – la façon de représenter le poids de la neige sur des arbres ou de vastes espaces dégagés – et d'engendrer des symboles forts – le Nord en tant que désert blanc et bleu. Par la création de symboles et de mythes, l'histoire officielle⁷³ se confond avec l'invention d'une tradition, dont le rôle est de suppléer aux lacunes chronologiques et mnémoniques afin de consolider l'identité d'un groupe. Référant en général à un passé lointain et légendaire qui relève de la fabulation, l'importance du mythe réside dans sa position au cœur de la culture d'un groupe, participant à son identité en lui donnant une image favorable de lui-même et de son rôle dans le monde. Dans sa préface à l'ouvrage de Christian Morissonneau, le sociologue Jean-Charles Falardeau voit dans la mythologie le noyau de l'idéologie, réinterprétant des éléments du passé pour expliquer le présent :

Toute mythologie reprend à son compte des symboles attachés à des événements ou à des bribes d'événements du passé pour leur donner un dynamisme nouveau. L'idéologie, de son côté, est un discours pratique doué d'une fonction rationalisante, explicative du passé et justificatrice d'un présent ou d'un avenir. Tout messianisme et toute utopie, enfin, ne sont que des idéologies transformées ou déguisées dans un sens ou dans un autre⁷⁴.

Pour Morissonneau, le mythe du Nord au Canada est défini par les thèmes de la terre promise (politique et culturel), de la mission providentielle (religieux) et de la régénération (économique)⁷⁵. En dépit de ses contradictions, il réunit par une idéologie de survivance des systèmes de valeur différents. Le Canada se présentant d'abord comme un passage temporaire vers autre chose, le Nord serait porteur d'un autre mythe que le sien : il est un

⁷³ L'histoire telle qu'enseignée dans les institutions scolaires, celle recevant l'assentiment général du groupe concerné, si l'on fait abstraction des discussions qu'elle peut néanmoins soulever.

⁷⁴ Morissonneau, « La terre promise. Le mythe du Nord québécois », p. 17-18.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 29-32.

vecteur du mythe de la Chine, selon Morissonneau⁷⁶. Chez Northrop Frye et Margaret Atwood, le Nord se présente comme une métaphore de la nature ou du sauvage⁷⁷. En lien avec les mythes agraire et extractionniste⁷⁸, le Nord est également abordé en tenant compte de l'ensemble de ces thèmes et symboles, dans les œuvres des artistes canadiens.

Dans son essai sur l'exploration artistique de l'espace et de l'altérité, Louise Vigneault précise que si le mythe est tiré du passé, il justifie le présent en inscrivant les événements antérieurs dans une certaine permanence et en révélant les modèles de la communauté à laquelle il appartient⁷⁹. Son efficacité symbolique ne réside pas dans une recherche de la vérité, mais dans sa pertinence par rapport à la réalité. Dans la mesure où le mythe est un élément fédérateur, sa dimension performative est plus importante que son lien avec la réalité⁸⁰. À cet effet, ce sont des stratégies rhétoriques qui permettent à l'imaginaire, en tant que pratique discursive, d'opérer⁸¹. Selon Vigneault, les modèles représentationnels de la conscience culturelle et de l'imaginaire canadien reposent davantage sur l'environnement que sur le fait humain, permettant d'exprimer l'inconnu et l'altérité⁸². Le mythe est donc en rapport avec la raison, sa dimension performative lui donnant le pouvoir de régler ses contradictions, même lorsque l'observation empirique le remet en question. L'autrice

⁷⁶ Christian Morissonneau, « À l'origine du Nord, le chemin de la Chine », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 40, no 110, 1996, p. 228-229.

⁷⁷ Hulan, *Northern Experience and the Myths of Canadian Culture*, p. 10.

⁷⁸ Le terme *extractionniste* fait partie de la famille du nom *extraction*, de l'action de séparer une substance de l'ensemble dont elle fait partie, et du verbe *extraire*, qui selon *Le Petit Larousse* (2008) consiste à « Tirer par des moyens techniques une substance minérale du gisement naturel où elle se trouve ». L'extractionnisme renvoie à l'extraction des minerais et plus globalement, aux politiques concernant l'exploitation des ressources naturelles, non seulement minérales, mais aussi forestières. Au sujet du mythe extractionniste et du mythe agraire, voir Paul H Walton, « The Group of Seven and Northern Development », *RACAR, Revue d'Art Canadienne, Canadian Art Review*, vol. 17 no 2, 1990, p. 171-179.

⁷⁹ Louise Vigneault, *Espace artistique et modèle pionnier : Tom Thomson et Jean-Paul Riopelle*. Montréal : Hurtubise, coll. « Cahiers du Québec : Beaux-Arts », 2011, 400 p.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 42.

⁸¹ *Ibid.*, p. 44.

⁸² *Ibid.*, p. 37.

donne l'exemple de l'art moderne canadien, divisé par son rattachement culturel à l'Ancien Monde et son rôle, qui est de cerner et de représenter la réalité nordique du continent⁸³. L'alliance entre le mythe et la raison a permis de consolider les identités collectives du Nouveau Monde, des procédés symboliques et mythologiques leur donnant forme⁸⁴. Avec son lot de valeurs et de visions, l'idéologie fait appel au mythe pour concrétiser les projets collectifs, le mythe agissant à son tour sur les discours idéologiques. Vigneault justifie cette relation par le fait « [qu'en] agissant sur l'imaginaire et la détermination psychologique de la population, le mythe englobe et devance en quelque sorte les discours idéologiques qui traduisent davantage la part rationnelle de la réalité collective⁸⁵. » Le discours idéologique correspondrait donc à la part rationnelle du mythe, celui-ci offrant un justificatif à un tel discours et à cet effet, on peut considérer que la nordicité est une manière de rationaliser le mythe du Nord.

La dimension mythique et idéologique du Nord a également une importance de l'autre côté de l'océan Atlantique, bien que ce soit sous des formes différentes, les pays du Norden ayant à leur actif des sagas et un folklore plus ou moins anciens. En incluant la transmission des mythes, les éléments fondateurs de l'héritage ne sont pas nécessairement véridiques, sur le plan historique : il s'agit d'une interprétation en fonction d'une idéologie basée sur des mythes nationaux⁸⁶. L'héritage est comparable à la religion en ce qu'il se fonde sur des croyances (plutôt que sur des preuves) dont les symboles renforcent l'identité du groupe, ne retenant que les éléments en sa faveur. Pensons notamment au Kalevala, compilé par le folkloriste Elias Lönnrot au XIX^e siècle⁸⁷. Comme le souligne David Lowenthal⁸⁸, ce récit

⁸³ Vigneault, *Espace artistique et modèle pionnier*, p. 44.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁶ Jean-Claude Duclos, « Le musée aujourd'hui la pertinence des expositions », in *L'esprit des lieux. Le patrimoine et la cité*, sous la dir. de Daniel J. Grange et Dominique Poulot, Presses de l'Université de Grenoble, 1997, p. 248.

⁸⁷ Elias Lönnrot, *The Kalevala : Or, Poems of the Kalevala District*, traduit par Francis Peabody Magoun Jr, Harvard University Press, 1963, 413 p. Le Kalevala aborde des questions telles que la

inventé de toutes pièces est devenu la pierre angulaire de l'identité nationale finlandaise. L'artiste finlandais Akseli Gallen-Kallela a d'ailleurs choisi d'en représenter les scènes dans plusieurs œuvres, parmi lesquelles *Joukahaisen kosto* (1897) (Figure A.I 26), valorisant ce patrimoine et de ce fait, exacerbant le sentiment nationaliste de ses compatriotes. Leur mode de transmission oral implique que ces contes aient subi de nombreuses transformations au fil des années, mais leur transcription contribue à les fixer pour un temps. En entremêlant figures, schèmes et mythèmes à des références au climat, au paysage et à la géographie, Frédérique Toudoire-Surlapierre⁸⁹ suggère pour sa part que de tels récits relèvent davantage du mythe littérisé, basé sur des croyances et possédant un devenir littéraire. La structure de ce type de récit repose donc sur une surdétermination symbolique. En conséquence, le Nord est à la fois l'objet de discours idéologiques et porteur d'une dimension mythique, ces aspects étant exprimés non seulement dans les arts visuels, mais dans des discours à saveur politique ou philosophique, notamment dans ceux à la base de la constitution des identités culturelles.

Cassirer considère que le mythe et la science sont les deux phases de la constitution du sens, chacun participant à l'ordre du monde⁹⁰. Il souligne également que les contenus des différents mythes sont contradictoires et résistent à toute unification :

Mais, dès qu'on essayait, à l'intérieur même de ces motifs, d'effectuer une séparation, d'accorder un privilège à certains motifs considérés comme authentiquement originaires et de les opposer à d'autres motifs dérivés, le conflit des opinions renaissait aussitôt au grand jour et sous une forme plus aigue. [...] A côté de la mythologie de la nature, il y avait la mythologie de l'âme, et à l'intérieur de la première on trouvait encore des tendances divergentes qui s'efforçaient chacune, avec entêtement et détermination, de montrer que tel ou tel objet naturel était le noyau et l'origine de toute la formation des mythes. On parlait de la conviction que, pour être d'une manière générale "explicable" scientifiquement, chaque mythe particulier devait être

création du monde et prend la forme d'une épopée à visée explicative qui n'est pas sans évoquer l'idée d'un mythe originel.

⁸⁸ David Lowenthal, « La fabrication d'un héritage », chap. in *Passage du temps sur le paysage*, Gollion, Suisse et Paris, In folio, 2008, p. 246.

⁸⁹ Toudoire-Surlapierre, *L'imaginaire nordique*.

⁹⁰ Jean Lassègue, « Langage et mythe chez Ernst Cassirer », *Formes symboliques*, 2001, n.p.

rattaché à un être ou à un événement naturel, parce que de ce fait on pouvait limiter l'arbitraire des constructions de l'imagination et faire suivre à la recherche une voie rigoureusement "objective"⁹¹.

Selon le chercheur en anthropologie philosophique Jean Lassègue, la solution de Cassirer est de définir le mythe en tant que forme symbolique⁹². Paul Claval abonde dans ce sens, lorsqu'il écrit que les mythes « donnent leur valeur symbolique aux lieux, expliquent la genèse et les formes des attachements territoriaux, et font comprendre l'ontologie spatiale⁹³. » Les mythes permettent donc de donner un sens au territoire, ce qui en fait des formes symboliques, de la même façon que Panofsky voit dans la perspective une autre forme symbolique en ce qu'elle induit du sens à la représentation par sa capacité d'illusion⁹⁴. En tant que structures porteuses de sens, les formes symboliques sont en quelque sorte affranchies de leurs origines et peuvent ainsi voyager d'une œuvre à l'autre.

Dans son analyse de la symbolique de Cassirer, Fernande Saint-Martin souligne que l'interprétation s'inscrit dans un contexte symbolique et qu'à cet effet, le mythe, la religion, l'art et la science sont des structures symboliques menant à des structures de signification⁹⁵. Le Nord est ainsi rendu signifiant par le réseau symbolique dans lequel il s'inscrit, réseau constitué à la fois de croyances et de savoirs. Une forme symbolique est donc un contenu de signification produit par l'esprit à partir d'un signe sensible concret. Les signes sensoriels sont d'abord perçus comme une totalité, puis dans leurs spécificités et interrelations; ils occupent une place définie dans le système de signification, leur articulation faisant sens⁹⁶.

⁹¹ *Ibid.*, citant Ernst Cassirer, *Langage et mythe. À propos des noms de dieux*, Paris : Minuit, collection « Le Sens commun », 1973.

⁹² Lassègue, « Langage et mythe chez Ernst Cassirer », [p. 34].

⁹³ Paul Claval, « Les mythes, l'espace et les lieux », in *Le voyage inachevé*, sous la dir. de Dominique Guillaud, Maorie Seysset et Annie Walter, Paris : ORSTOM-PRODIG, 1998, p. 127-134, cité dans Aline Lechaume, « En guise de conclusion », chap. in Lasserre, Frédéric et Aline Lechaume (dir.), *Le territoire pensé*, Ste-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 314.

⁹⁴ Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris : Minuit, collection « Le sens commun », 1975, 273 p.

⁹⁵ Fernande Saint-Martin, *Le sens dans le langage visuel. Essai de sémantique visuelle psychanalytique*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 24.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 25.

La sémioticienne Jocelyne Lupien formule à cet effet l'hypothèse selon laquelle « les styles perceptifs de l'énonciation non linguistique [...] fournissent aux individus, des contenus sémantiques et symboliques autonomes et puissants qui ne demandent aucune traduction verbale [...] »⁹⁷. » Les structures spatiales de l'œuvre seraient donc signifiantes en elles-mêmes. Cassirer serait l'un des premiers penseurs à accorder une importance à la pensée spatiale, selon Saint-Martin, sa conception de l'espace se présentant comme une tripartition entre un espace géométrique homogène, un espace perceptuel et un espace mythique opposant profane et sacré⁹⁸. En affirmant qu'un concept n'est pas un contenu du signe et que le langage n'est pas ce qui organise la pensée, Cassirer s'oppose à Saussure⁹⁹. Un concept se définit plutôt par un principe de liaison ou de sériation, ses structures variant en fonction de sa nature, qu'il soit scientifique, religieux ou mythique.

1.2.2 Que désigne le Nord aujourd'hui et comment est-il représenté?

Ces remarques préliminaires sur les conceptions historiques du Nord, sur la structure cardinale ainsi que sur le passage du lieu réel à sa représentation mettent en relief l'importance accordée au Nord, à la fois comme point de référence sur la rose des vents et dans l'imaginaire géographique qu'alimente son appréhension. Elles mettent aussi en évidence le fait que, comme le démontre Daniel Chartier, le Nord n'est pas tant un référent géographique qu'un « système discursif multidisciplinaire et pluriculturel appliqué *par convention* à un territoire donné¹⁰⁰, » reprenant en outre des éléments appartenant à

⁹⁷ Jocelyne Lupien, « L'intelligibilité du monde par l'art », In *Espaces perçus, territoires imagés*, sous la dir. de Stefania Caliendo, Paris : Éditions L'Harmattan, 2004, p. 16.

⁹⁸ Saint-Martin, *Le sens du langage visuel*, p. 26.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁰ Daniel Chartier, « L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les œuvres des écrivains émigrés du Québec », in *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, sous la dir. de Petr Kylousek, Jozef Kwaterko et Max Roy, Brno et Montréal : Université de Masaryk et Université du Québec à Montréal, coll. « Figura », p. 124.

d'autres mythes¹⁰¹. Nous avons présenté le Nord dans sa position relative aux autres points cardinaux, puis nous avons vu comment, par ses implications idéologiques, cette structure cardinale engendre des associations d'idées alimentant les représentations littéraires et visuelles. Ces représentations ayant contribué à la constitution du Nord en tant que mythe, nous avons établi de quelle façon la dimension mythique participe à la constitution du sens, puis nous avons conclu la section précédente sur la notion de forme symbolique comme contenu de signification. À présent, il nous semble essentiel d'isoler le Nord afin d'en proposer une définition qui tienne compte de ses multiples facettes.

Le Nord est la zone couverte par l'un des quatre quadrants de la rose des vents ainsi que la réalité géographique représentée par la voie de cette instrumentalisation. Cette zone est délimitée par les deux pointes latérales se trouvant à quarante-cinq degrés de la pointe supérieure, cette dernière indiquant sa direction. Désignant à la fois la partie septentrionale de l'hémisphère nord et la direction pointant vers l'étoile Polaire, le Nord contient des éléments (taïga, toundra), possède des caractéristiques (climat, éloignement), présente des phénomènes astronomiques (soleil de minuit, aurores) que l'on rassemble sous l'adjectif « boréal. » En tant que lieu, le Nord regroupe un certain nombre de territoires et rassemble une multitude de paysages, de la montagne au désert en passant par quelques forêts, la toundra, de nombreux lacs, plusieurs îles et l'océan. Le 66° parallèle balise le cercle arctique, mais la zone nordique descend en deçà de ce point, si l'on tient compte du climat, de la végétation et des phénomènes astronomiques, comme l'a proposé Louis-Edmond Hamelin en 1980¹⁰². Le pergélisol et le froid ne respectent pas cette frontière marquant la limite sud du jour polaire au solstice d'été et de la nuit polaire au solstice d'hiver et ce, notamment à cause des vents et des courants marins¹⁰³. Enfin, on distingue le pôle Nord géographique du pôle magnétique, le premier correspondant à l'axe de rotation de la terre et le second étant en constant déplacement.

¹⁰¹ Chartier, « Au Nord et au large », p. 13-14.

¹⁰² Louis-Edmond Hamelin, *Nordicité canadienne*, LaSalle : Hurtubise HMH, 1980, 438 p.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 137-146. À cet effet, Louis-Edmond Hamelin superpose au Canada de base trois zones nordiques aux limites sinueuses – le moyen, le grand et l'extrême Nord.

Espace spécifique des hautes latitudes circumpolaires situé plus ou moins près du pôle selon les époques, le Nord renvoie le plus souvent à une conception imaginaire d'un lieu réel ainsi qu'à des discours aussi variés que dissidents. Le Nord dont il est question dans cette thèse est une région plurielle à cheval sur plusieurs pays et de ce fait, la désignation *Nord* doit être comprise comme un ensemble formé par la région arctique, le Grand Nord canadien, le Québec, le nord de la péninsule scandinave et de la Finlande. Dans le contexte historique du tournant du XX^e siècle, nous devons également y ajouter le Nord de l'Ontario ainsi que l'ensemble des pays du Norden. Ainsi défini, il est bien entendu que ce Nord composite ne comprend pas l'ensemble des régions nordiques, mais uniquement celles fréquentées par les artistes de notre corpus. Si le cercle polaire arctique est délimité par une frontière stable, il n'en pas de même pour les autres régions nordiques mentionnées ci-haut, puisque la limite du Nord varie en fonction de la connaissance du territoire. L'anthropologue britannique Hugh Brody écrit à ce sujet : « *Lands that in the early 1800s were said to be part of the terrible and inhospitable North were described fifty years later as part of a wonderfully rich agricultural frontier [...]. The "real" North keeps moving north, though it never ceases to exist*¹⁰⁴. » Jusqu'au début du XX^e siècle, pour le voyageur européen, le Nord s'inscrit dans l'imaginaire romantique de la limite¹⁰⁵.

L'équateur ne constitue pas la limite sud du Nord, cette frontière opposant simplement les deux hémisphères du globe. Bien que les régions septentrionales du Canada, de la Finlande, de la Suède et de la Norvège soient désormais cartographiées et documentées sous la plupart de leurs aspects – une opération qui est condamnée à demeurer partielle à cause des changements environnementaux en cours –, peu de routes s'y rendent et ces régions demeurent à ce jour difficile d'accès. L'imaginaire est donc mis à l'épreuve en ce qu'il doit se substituer à la raison : les contraintes du voyage vers le Nord étant nombreuses, il est parfois la seule option de remplacement à l'observation *in situ*, accompagné de toutes les représentations que constituent notamment les films documentaires. Cette difficulté

¹⁰⁴ Hugh Brody, *Maps and Dreams*, Vancouver : Douglas & McIntyre, 1988, p. 57.

¹⁰⁵ Parsis-Barubé, « "Digne d'être peint" », p. 530-531.

concède *ipso facto* une légitimité aux discours, aussi bien de sources primaires que secondaires : à défaut de pouvoir contrevérifier ce qu'ils lui apprennent, le récepteur moyen est bien obligé d'accorder crédit aux récits et représentations dont le Nord est l'objet, même s'ils suscitent son incrédulité. En cela, pensons aux paysages romantiques norvégiens et allemands, exprimant un sentiment de sublime face à l'effroyable grandeur de la nature, mais également aux réalistes nordiques jurant de l'exactitude des effets de lumière montrés dans leurs œuvres : parfois choquantes, ces démonstrations d'une nature dissemblable du cœur de l'Europe devaient être considérées comme *vraies* en ce qu'elles correspondaient à la perception de leur époque. De plus, circulent à cette époque des photographies qui, en montrant la réalité du Nord et les dangers encourus par l'homme dans cet environnement hostile, accentuent l'étonnement que suscitent ces paysages de l'extrême¹⁰⁶.

Le Nord s'inscrit donc dans un réseau qui est formé par l'ensemble des discours à son sujet¹⁰⁷, mais son appréhension participe également à la formation d'autres discours basés sur une interprétation subjective de son histoire, ou simplement par ce qui le caractérise de façon objective, soit son climat, sa topographie et son écologie. Sur le lien entre la réalité de l'environnement physique et l'imaginaire, Daniel Chartier en appelle d'ailleurs à prendre en considération la diversité des points de vue, des discours et des représentations, le Nord étant défini en fonction de divers paramètres : « Ce qui est alors en jeu, d'un point de vue culturel et artistique, apparaît comme la considération d'un ensemble formé de divers éléments qui interagissent les uns avec les autres dans une organisation dynamique [...] »¹⁰⁸. En tant que construction mythique, il ajoute que le Nord discursif est principalement déterminé par les cultures « sudistes », en particulier européennes :

¹⁰⁶ Pour avoir un aperçu des développements de la photographie dans les régions arctiques, voir Pierre Bonhomme et Yannick Vigouroux, *La Conquête des pôles. 150 ans de photographie en Arctique et en Antarctique*, catalogue d'exposition, Paris : Mission du patrimoine photographique, 1997, 110 p.

¹⁰⁷ Des œuvres visuelles et littéraires, des récits de voyage, des relevés géographiques, des études en biologie ou en botanique, des discours politiques et même des plans d'affaire de compagnies pétrolières ou spécialisées dans l'extraction d'autres minerais.

¹⁰⁸ Daniel Chartier, « L'art contre la synthèse : l'œuvre de l'artiste norvégien Patrick Huse et l'écologie de l'imaginaire », *Realidad*, Universidad Argentina John F. Kennedy, no 4/5, 2004-2005, p. 193.

Disparate, le corpus fait état de la transversalité du système discursif du Nord, dont la principale caractéristique réside dans la tension entre l'exigence du réel et de l'imaginaire. Faisant référence à un territoire à la fois réel et imaginaire, défini par des caractéristiques binaires (noir et blanc, froid et chaud, nuit et jour), décrit sur un mode excessif (froid intense, nuit permanente, grandes distances, isolement complet) et parfois fantastique (existence de deux soleils, aurores boréales), le discours sur le Nord fait aussi appel à des éléments qui font figure de mythes et fantasmes « sudistes » persistants¹⁰⁹.

S'inscrivant dans différentes traditions littéraires et artistiques, les discours sur le Nord sont des représentations culturelles relevant du mythe et de la fiction : du moment que certaines contraintes comme l'éloignement, l'épreuve physique ou la rareté sont respectées, Chartier constate que des récits peuvent être situés au Nord sans qu'il soit nécessaire de tenir compte de sa réalité historique, géographique ou sociologique¹¹⁰.

À défaut d'être réalistes au sens de *reproduire le monde*, les représentations du Nord illustrent une réalité en montrant le monde tel qu'il est perçu à différentes époques, les préoccupations de chacune établissant une manière de le voir. Par la sélection des traits essentiels de l'environnement nordique, ces modes de perception donnent lieu aux codes graphiques et de représentation dont parle Umberto Eco, ces codes étant conventionnels en ce qu'ils transitent par des filtres culturels¹¹¹. Ceci explique l'indétermination et la mouvance du Nord, puisque sa définition évolue parallèlement à la façon de le percevoir. Le Nord se déploie toujours entre deux paradigmes : il se définit par rapport à la position d'un locuteur appartenant au monde connu ou au territoire défriché à une époque donnée, ou bien de façon plus générale, par rapport au Sud qui s'y oppose en regroupant les lieux de l'anordicité. En somme, le Nord est un déterminant lié au pôle boréal, qui rassemble à

¹⁰⁹ Daniel Chartier, « Le sujet face à l'illisibilité de l'espace nordique : de la rareté à l'uniforme désolation », in *Horizons du mythe. L'énonciation du sujet dans son rapport à l'espace*, sous la dir. de Denise Brassard et Fabienne Claire Caland, Montréal : Cahiers du CÉLAT, UQAM, 2007, p. 196-197.

¹¹⁰ Daniel Chartier, « "Au-delà il n'y a plus rien, plus rien que l'immensité désolée" : problématiques de l'histoire de la représentation des Inuits, des récits des premiers explorateurs aux œuvres cinématographiques », *Revue internationale d'études canadiennes*, no 31, 2005, p. 178. Dans cet article, l'auteur s'intéresse à l'évolution temporelle de la représentation des Inuits et à leur prise de parole tardive, les différents films documentaires et de fiction à leur sujet présentant un regard externe, jusqu'à la reconnaissance mondiale d'*Atanarjuat* (2001), premier long métrage Inuit.

¹¹¹ Eco, *La structure absente*, p. 174-180.

l'intérieur de la zone circumpolaire des lieux appartenant à plusieurs nations ayant pour point commun une latitude élevée et un climat froid. Ces lieux sont en marge du monde, comme s'ils relevaient d'un univers particulier où les règles du monde tempéré sont remplacées par d'autres contraintes. S'ils marquent les limites boréales du globe, ils font tout de même partie du même ensemble que le reste du monde, bien que certains traits et par extension, certaines sensorialités, y soient exacerbés. Cela dit, le Nord est avant tout un espace géographique dont les traits physiques sollicitent les sens de la vue, de l'odorat, de l'ouïe, du toucher, mais également et surtout les sensibilités proprioceptive et extéroceptive contribuant à la conscience du corps et à sa différenciation face à l'environnement. Comme l'indique Chartier, l'uniformisation graduelle du paysage rend la vision inutile et les autres sens doivent lui suppléer, cette illisibilité des signes du Nord allant à l'encontre de la raison¹¹². Il ne s'agit pas, dans cette thèse, d'analyser dans le détail ces sollicitations, mais de reconnaître leur portée quant à la représentation du Nord et de la nordicité, puisque c'est leur surdétermination qui rend l'espace signifiant pour les artistes de notre corpus.

Dans une perspective historique, la spécialiste des études polaires et circumpolaires Amanda Graham observe que la définition du Nord se base d'abord sur des données limitées en mettant l'accent sur les aspects biologiques et climatiques. Cette définition, toujours selon Graham, doit pouvoir rendre compte de multiples éléments, selon des critères déterminés par la discipline qui l'étudie¹¹³. Alors qu'Hamelin identifie trois zones nordiques à partir de facteurs multiples, les géographes physiques ne tiennent pas compte des particularités locales des régions boréales, mais définissent des zones selon la latitude, l'axe de la terre et son orbite autour du soleil :

Physical geographers divide the portions of the globe which are located above latitudes 55° North and South into three zones each : the subarctic and subantarctic zones (lat. 55° to 60°N and S), the arctic and antarctic zones (lat. 60° to 75° N and S), and the polar zones (lat. 75° to 90° N and S). On a global level, these divisions are accurate enough.

¹¹² Chartier, « Le sujet face à l'illisibilité de l'espace nordique », p. 204-205.

¹¹³ Amanda Graham, « Indexing the Canadian North : Broadening the Definition », *The Northern Review*, no 6 (hiver 1990), p. 21-22.

*They fail, though, to consider local differences that occur due to such factors as elevation, maritime location and other features*¹¹⁴.

Pour sa part, le facteur biologique amène à considérer que peu d'espèces animales et seules les espèces florales les plus robustes peuvent survivre aux conditions climatiques et au manque d'ensoleillement¹¹⁵. L'absence ou la présence d'arbres ne suffit toutefois pas à fixer la limite de l'Arctique : il ne s'agit pas d'une ligne de démarcation précise, mais d'une bande marquée par une raréfaction graduelle. Bien qu'elles demeurent répandues, les définitions globales, climatiques et biologiques sont insuffisantes pour rendre compte de la complexité du Nord. Qui plus est, elles ne permettent pas de rendre compte de sa représentation en arts visuels, répondant plutôt à des critères formels et thématiques dans l'élaboration d'un espace fictionnel.

La définition du Nord pose certains problèmes en ce qu'elle doit demeurer cohérente par rapport aux différents domaines d'application sans toutefois être trop limitative. Selon Graham, la solution se trouve dans une définition indexée, qui soit flexible et puisse prendre en charge un groupe de concepts et une multitude d'attributs. Prenant la forme d'une succession d'échelons déterminant une progression, un index permet de combiner des valeurs quantitatives tenant compte à la fois d'éléments subjectifs et objectifs, en plus de permettre de considérer les différences relatives des éléments d'un ensemble. Chez les chercheurs soviétiques dont la pensée de Hamelin s'inspire, les définitions basées sur un seul facteur ne permettent pas de tenir compte des extrêmes saisonniers. L'index de V. F. Burkhanov, par exemple, répond d'abord à une demande du gouvernement soviétique de développer une technologie qui puisse résister aux facteurs physiques nordiques¹¹⁶. Il a donc identifié quatre zones (arctique, subarctique, nordique aride, orientale modérément aride) à l'intérieur desquelles il établit une corrélation entre la rigueur des conditions

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 22. L'autrice cite Arthur Strahler et Alan Strahler, *Modern Physical Geography*, New York : John Wiley and Sons, 1987, p. 58.

¹¹⁵ Graham, « Indexing the Canadian North », p. 22.

¹¹⁶ Robert G Jensen, Theodore Shabad et Arthur W. Wright (dir. publ.), *Soviet Natural Resources in the World Economy*, Chicago : Université de Chicago, 1983 p. 39-40.

climatiques et les capacités structurelles de l'acier. À partir des années cinquante sont pris en considération les effets des facteurs naturels (la géographie physique) et humains (la géographie économique)¹¹⁷. Cependant, ces réflexions ne nous offrent qu'un faible ancrage quant à la délimitation des zones d'un Nord représenté, dont les fondements prennent racines dans le monde réel qui constitue son modèle, si ce n'est l'idée d'un index qui n'est pas dépourvu d'intérêt.

Sur ces bases et à partir des données canadiennes, Hamelin a élaboré une définition du Nord dans un souci d'applicabilité à l'ensemble des régions circumpolaires¹¹⁸. Elle tient compte du fait que le Nord est davantage qu'un simple référent géographique, mais un déterminant qui exerce une influence à plusieurs niveaux : sur les animaux, sur les populations, sur l'environnement et sur les ressources naturelles en général. Le Nord ne pouvant être délimité en fonction de critères simples, la définition de Hamelin s'accompagne d'un index qui permet de conjuguer les données subjectives aux éléments empiriques du Nord, notamment dans les cas problématiques où les deux volets s'entrelacent¹¹⁹. De cette façon, il rend possible son application au Nord tel qu'il est réellement, c'est-à-dire dans sa réalité physique, climatique et biologique, et tel qu'il est conçu mentalement, dans son appréhension (tantôt réaliste, parfois faussée ou fantaisiste) par la pensée. Entre ces aspects s'insère le Nord tel qu'il est perçu, les sensorialités dépendant du ressenti et de l'intériorisation affective de l'expérience vécue, pour autant qu'expérience vécue du Nord il y ait. De là, il n'y a qu'un pas à franchir pour passer à la représentation du Nord, la représentation sensible impliquant l'expression d'affects. Cette traversée du miroir, Hamelin ne s'y risque pas, car après tout, il ne s'agit pas de son objet d'étude.

¹¹⁷ Amanda Graham, « Indexing the Canadian North », p. 23.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

1.3 Questions de vocabulaire et de points de vue

1.3.1 Terminologie du Nord et de la nordicité

Après avoir présenté l'évolution des conceptions du Nord, nous l'avons caractérisé en tant que référent géographique et nous avons analysé son rapport à la structure cardinale, en considérant les connaissances scientifiques et les associations symboliques auxquelles il donne lieu. Si cette histoire des conceptions du Nord peut sembler sommaire, elle a le mérite de se concentrer sur les conceptualisations qui donnent lieu à la nordicité picturale. En cela, elle nous offre les données essentielles à sa définition, comme nous le verrons dans le prochain chapitre. De plus, nous n'avons pas encore abattu toutes nos cartes quant à l'émergence et à l'évolution de l'imaginaire du Nord, celui-ci étant une source d'inspiration dans plusieurs courants artistiques et pour de nombreux artistes, aspects que nous aborderons dans le quatrième chapitre par l'étude de l'histoire de l'art dans une perspective nordique. Jusqu'à présent, avons voulu démontrer qu'entre connaissances évolutives et perceptions changeantes, le Nord est une réalité géographique concrète liée à des conditions et à des traits topographiques, mais que la dimension imaginaire prédomine. Du fait qu'il est en constante mouvance, le Nord peut également être considéré en tant que concept. Un concept étant par définition abstrait, immatériel et insaisissable par le rythme du flot de la pensée, seules les formes sous lesquelles il se manifeste peuvent être identifiées, celles qui lui donnent corps et permettent d'en isoler les caractéristiques. Cependant, avant de cerner les stratégies de représentation du Nord et de la nordicité dans les tableaux, il est essentiel de situer les différents termes utilisés, à la fois dans leurs origines, leurs contenus et les réseaux sémantiques dans lesquels ils s'inscrivent.

Si l'étymologie et la datation du mot *Nord* ne sont pas fixées, le terme est utilisé déjà durant l'Antiquité dans les langues germaniques et romanes, reliant ainsi les régions de la

Méditerranée aux pays scandinaves¹²⁰. L'ancienneté et l'ambiguïté du terme ne sont pas étrangères au fait que le Nord se présente comme un obstacle à la compréhension du concept de nordicité, qui apparaît au Québec dans les années soixante : il est l'arbre qui cache la forêt. Au terme *nordicité*, qui opère en tant que sème de connotation¹²¹, se superposent plusieurs couches de sens, l'ouverture de ce concept favorisant une multitude d'interprétations en fonction de l'angle sous lequel on l'aborde. Cela dit, ce concept s'inscrit dans le développement sémantique des termes *nord* et *nordique*, d'où la nécessité d'en comprendre la filiation et la portée : « *Nordicité* constitue un anneau dans une chaîne de dérivation. En amont se trouvent *nordique*, et en amont de ce dernier, *nord*. En aval, apparaissent d'autres entités dont et [sic] *nordiciste* et *norditude*¹²² ». *Nordicité* a la même visée universelle que *nord*, contrairement à *nordique* dont le sens s'est longtemps limité au nord de l'Europe, et son contenu est ouvert de façon à pouvoir tenir compte de l'ensemble des thématiques circumpolaires¹²³.

L'absence de moyens pour exprimer le degré de Nord dans une perspective circumpolaire et la pertinence de la création d'une limite Sud expliquent, selon Hamelin, l'accueil plutôt favorable au terme *nordicité*¹²⁴. Cette idée de frontière apparaît bien avant l'émergence d'un vocabulaire consacré aux caractéristiques des régions nordiques, mais au début du XIX^e siècle¹²⁵, elle ne représente pas tant une limite au sens de finalité ou aboutissement qu'une zone mouvante et instable. En repoussant la forêt afin d'étendre le domaine cultivable, vers 1840¹²⁶ – un travail que le géographe Frédéric Lasserre qualifie de

¹²⁰ Louis-Edmond Hamelin, « Le québécoisisme nordicité : de la néologie à la lexicalisation », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 8, no 2, p. 51.

¹²¹ Barthes, « Rhétorique de l'image », p. 49.

¹²² Hamelin, « Le québécoisisme nordicité », p. 51.

¹²³ *Ibid.*, p. 54.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 56.

¹²⁵ Frédéric Lasserre, « Le mythe du Nord », *Géographie et cultures*, no 21, printemps 1997, p. 63. L'auteur cite l'anthropologue britannique Hugh Brody, qui observe le recul du Nord au gré de la colonisation. Voir Brody, p. 57.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 64.

lutte contre la nordicité¹²⁷ –, les colons canadiens-français donnaient corps à cette idée de démarcation entre le Nord et le Sud, la progression vers le nord étant alors un objectif concret. Cette image du Nord relève du mythe, mais constitue en même temps une réalité historique : en poussant l'homme à l'action pour étendre son domaine d'influence, le Nord a une fonction conative, mais possède également une fonction cognitive au sens où il participe à une idéologie et suscite une réflexion, que celle-ci soit identitaire ou écologique¹²⁸. Auteur d'une étude sur le thème du Nord dans la littérature canadienne-française, Jack Warwick constate que l'un des effets de la colonisation du Bas-Canada au XVIII^e siècle est la création de nouveaux termes pour décrire la réalité, le Nord étant un « espace imprécis qui semble être le noyau de toute cette terminologie¹²⁹. » Soulignons que le « Bas » Canada est à l'est et au nord du « Haut » Canada, la relation entre les deux étant déterminée par la topographie plutôt que par les points cardinaux. De l'autre côté de l'Atlantique, dans les pays scandinaves et en Finlande, la délimitation du Nord se serait produite dans les deux sens : d'une part, l'œuvre de Knut Hansum dénote une montée vers le nord en Norvège, mais d'autre part, les tracés nationaux ont contraint la transhumance et imposé de nouveaux jalons, ce qui a poussé les Sames à conduire le bétail davantage vers le Sud afin de trouver des pâturages¹³⁰. Dans les œuvres de Hansum, le Nord est un lieu de

¹²⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹²⁸ Christian Morissonneau, *La terre promise. Le mythe du Nord québécois*, Montréal : Hurtubise HMH, 1978, p. 28.

¹²⁹ Il mentionne par exemple l'expression *coureur des bois*, qui répond à une réalité économique particulière, ainsi que *pays d'en haut*, désignant une région en amont de la colonie. Malgré leur archaïsme, certains de ces termes survivent à cause de leurs connotations, des idées et des émotions qui leur sont associées. Malgré une position géographique relative le situant en réalité pour sa plus grande partie au Moyen Nord, le Bas-Canada est alors perçu comme un espace vaste et sauvage, riche de lieux isolés intouchés par l'homme et subissant périodiquement un climat rigoureux, correspondant en cela aux caractéristiques nordiques. Jack Warwick, *L'appel du Nord dans la littérature canadienne-française*, Montréal : Hurtubise HMH, 1972, p. 25-26.

¹³⁰ Michel Cabouret, p. 137-150. Cet article porte sur la délimitation des frontières terrestres entre les pays scandinaves et la Finlande du point de vue de la géographie humaine, mais l'auteur s'intéresse plus particulièrement aux régions nordiques de ces pays et à l'incidence de ces limitations frontalières sur le mode de vie des populations sames (l'auteur utilise le terme *lapon*).

fuite et de paix, ses protagonistes préférant délaisser la société au profit du silence et de la solitude des terres sauvages nordiques :

L'homme arrive, montant vers le nord. Il porte un sac, son premier sac, chargé de vivres et de quelques outils. Il est robuste et rude; il a une barbe rousse, inculte; des cicatrices sur le visage et sur les mains : témoins du travail ou de la guerre. Peut-être, fuyant le châtiement, se cache-t-il ici, ou peut-être est-ce un philosophe qui aspire à la paix; tel il est venu, l'être humain, au milieu de cette affreuse solitude. Il va, il va. Autour de lui, les oiseaux et les bêtes de la terre¹³¹.

Dans le cas du Canada comme dans ceux de la Norvège et de la Laponie, une pression liée à la subsistance pousse un groupe à étendre son domaine d'influence, modifiant ainsi cette zone tampon entre le Nord et le Sud.

L'arrivée tardive du mot *nordique* dans la langue française laisse supposer un décalage dans son utilisation et dans la perception du Nord et de la nordicité par rapport aux peuples qui n'ont pas été privés du terme. Pour les Islandais, il existe déjà à l'époque des Vikings et en anglais, on retrouve *nordic* dès le XII^e siècle, où il désigne un type d'individu grand et blond tel celui qu'on retrouve en Scandinavie¹³². Apparu dans le dernier quart du XIX^e siècle dans *Le Robert*, le terme *nordique*¹³³ se situe dans l'évolution lexicale de *nord*, possède un

¹³¹ Knut Hansum, *L'éveil de la glèbe*, Paris : Librairie générale française, 1999, p. 5.

¹³² Hamelin, « Le québécoisisme nordicité », p. 53. Cette définition se retrouve encore dans les dictionnaires de la langue anglaise.

¹³³ En consultant d'anciennes éditions de dictionnaires étymologiques ou d'ouvrages sur les origines du français, on constate qu'en effet, *nordique* n'a pas d'entrée propre, le terme le plus proche étant le plus souvent *norman* (ou *normand*) : « Du mot Alleman *man* qui signifie *homme*, & de celui de *Nort* qui signifie *Septentrion* » dans Gilles Ménage, *Les origines de la langue française*, Paris : Augustin Courbé, 1650, p. 491-492. Pour des raisons évidentes, nous n'avons pas consulté l'ensemble de ces ouvrages, mais il nous semble intéressant de souligner que même un ouvrage au titre aussi ambitieux (pour ne pas dire prétentieux) que le suivant n'a que trois entrées pour *nord* et une pour *nordest* : Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, Tome II, La Haye et Rotterdam : Arnout. et Reinier. Leers, 1690, p. 740-741. Vu le titre de cet ouvrage, on en déduit que le Nord est à l'époque connu comme 1) un terme de marine guidant la navigation avec l'aide des astres et de la boussole; 2) une position relative dans le monde (on y mentionne « les peuples du nord » et leur penchant pour l'alcool); 3) l'un des quatre vents cardinaux, en provenance du nord comme son nom l'indique, froid et sec, aussi appelé la bise. Deux siècles plus tard, le terme *nordique* n'apparaît toujours pas, mais on constate la fréquence du mot *nord* : « Ce mot, selon les auteurs du *Dict. de Trévoux*, est un vieux mot français, dont on se servait du temps de Charlemagne, qu'on dit

indice de fréquence faible et n'a pas systématiquement d'entrée propre. Il désigne alors les pays scandinaves (la Norvège, la Suède et le Danemark), la Finlande, l'Islande et leurs états associés (Åland, le Groenland et les îles Féroé)¹³⁴. Enfin, dans la littérature scientifique québécoise jusqu'au milieu du XX^e siècle, *nordique* désigne une direction et réfère vaguement aux régions septentrionales¹³⁵. Déçu par la « capacité sémantique et spatiale du mot, » Hamelin propose dans les années 1950 d'élargir le champ d'application du mot *nordique* à l'ensemble de la zone couverte par le Nord, conformément à son amplitude, et de la même façon, d'élargir son contenu sémantique afin qu'il prenne en charge l'ensemble des « aspects pertinents de la zone froide de latitude¹³⁶. » Cette modification a eu pour conséquence que graduellement, l'idée de « nord du monde » se démarque de celle de « nord de l'Europe¹³⁷. » De ce fait, Hamelin considère qu'en perdant l'exclusivité sémantique et spatiale du terme *nordique*, le Danemark, la Suède, la Norvège, la Finlande et l'Islande ont dû s'ajuster et mettre en œuvre d'autres stratégies afin de consolider leur identité collective¹³⁸. Une de ces stratégies réside dans leur adoption du terme *Norden*.

être celui qui a donné ce nom qui passe aujourd'hui pour allemand. On le trouve dans toutes les langues, tant anciennes que modernes, des pays septentrionaux [...] ». Cette définition inclut par ailleurs des éléments anecdotiques, comme le dit le titre du dictionnaire, insistant sur le climat exécrable du Nord, subit notamment par Voltaire. Dans François Noël et M.L.J. Carpentier, *Dictionnaire étymologique, critique, historique, anecdotique, littéraire*, Volume 2, Paris : Le Normant père, 1831, p. 437.

¹³⁴ On retrouve encore aujourd'hui cette entrée dans les dictionnaires français, parfois en premier, précédant la définition plus générale qui est occasionnellement identifiée comme étant spécifique au Québec.

¹³⁵ Louis-Edmond Hamelin, *Le nord canadien et ses référents conceptuels*, Ottawa : Secrétariat d'État du Canada, 1988, p. 16-17.

¹³⁶ Hamelin, « Le québécisme nordicité », p. 53. Ce projet est au centre de son mémoire à la base de la création du centre d'études nordiques, mais n'est pas reconnu avant la lexicalisation du nouveau sens de *nordique* dans les années 1980. Si le terme est lexicalisé dans les grands dictionnaires parisiens, Hamelin ne précise par lesquels, mais il mentionne ailleurs ses recherches dans le Littré, le Robert et le Larousse. Il indique également l'acception du nouveau sens donné à *nordique* dans la revue française *Documentation photographique* en 1982.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 55. Il souligne à cet effet que ces pays « [...] peuvent craindre que la nouvelle dimension circumterrestre de nordicité les affecte en enlevant l'exclusivité notionnelle de leur

Conformément au vœu des cinq pays nordiques mentionnés ci-haut, qui considèrent l'appellation « scandinave » comme étant inexacte¹³⁹, nous lui préférons plutôt le terme *Norden*, permettant de regrouper ces pays sur la base de leur position géographique et de leurs liens historiques. Selon le géographe William Richard Mead¹⁴⁰, l'emploi d'un terme commun pour désigner le Danemark, la Suède, la Norvège, la Finlande et l'Islande souligne que ces peuples partagent des traits communs, malgré les spécificités de chaque pays. Difficilement traduisible, *Norden* existe néanmoins en suédois, en norvégien et en danois, où il désigne de manière générale le Nord et les pays nordiques, l'adoption de ce terme résultant d'un consensus, né de la volonté d'association des cinq pays susmentionnés¹⁴¹. Bien que ces pays n'aient pas développé d'index permettant de décrire leur nordicité, le terme *Norden* est suffisamment ouvert pour englober tout ce qui concerne le Nord et renvoie à des latitudes élevées, comme un climat froid et un faible ensoleillement, mais aussi des valeurs historiques, politiques, culturelles et partiellement linguistiques. Il est néanmoins assez spécifique pour ne désigner que la portion du monde nordique occupée par ces cinq pays. Sur une note plus générale, Mead remarque que dans les descriptions de l'environnement nordique des premiers géographes académiques, les caractéristiques négatives sont accentuées, les différentes régions étant tour à tour associées à des difficultés, des efforts, des privations et à la faim. Ainsi, les pays du Norden sont associés à des termes leur allouant une valeur péjorative comme « *isolated, detached, remote, hard,*

nordique historique et en relativisant leur niveau seulement moyen de "Nord" par rapport aux niveaux plus sévères du Canada et de la Russie ».

¹³⁹ W. R. Mead, « Norden : Destiny and Fortune », *Daedalus*, vol. 113, no. 1 (hiver 1984), p. 1.

¹⁴⁰ *Ibid.* Il indique que le terme est relativement récent, mais ne précise pas quand il est apparu. Nous savons néanmoins qu'il date au moins des années soixante, puisqu'il apparaît en titre d'un ouvrage auquel ont contribué des géographes des cinq pays nordiques en charge de l'organisation du XIX^e Congrès géographique international. Voir Axel Christian Zetlitz Sømme (sous la dir.), *A geography of Norden : Denmark, Finland, Iceland, Norway, Sweden*, Oslo : J. W. Cappelens, 1960, 360 p.

¹⁴¹ W. R. Mead, « Problems of Norden », *The Geographical Journal*, vol. 151, no. 1, 1985, p. 1. Le Conseil nordique est la concrétisation de cette volonté d'association. Son site Internet – disponible en danois, anglais, islandais, norvégien, finlandais et suédois –, vise à informer le public sur les objectifs et les résultats de cette coopération, notamment sur le plan des priorités politiques. *Norden. Official co-operation in the Nordic region* : <http://www.norden.org/en> (consulté le 5 septembre 2012).

*harsch, desolate, austere – even brutal*¹⁴², » mots dont la sonorité même évoque cette rudesse. En ce qui a trait aux œuvres visuelles émanant de ces territoires, peu d'entre elles témoignent d'une appréciation mitigée de l'environnement nordique, ce qui implique la possibilité de concéder une valeur esthétique à ces traits dénigrés par certains acteurs des milieux artistiques européens.

En tant qu'ensemble de caractéristiques propres à l'environnement nordique et aux pays du Nord, l'appréhension de la nordicité dépend du point de vue. Par exemple, les Européens considèrent les peuples du Norden comme étant nordiques, bien que ceux-ci habitent principalement dans le sud de leur pays et désignent une partie précise de leur territoire comme étant nordique (*Nordland* en Norvège, *Norrland* en Suède, *Pohjola* en Finlande, qui ne couvrent pas nécessairement l'extrême nord des pays)¹⁴³. Les divergences dans l'appréhension du monde posent un problème fondamental, le Nord étant le plus souvent soumis aux vues du Sud à son sujet. De ce fait, sa représentation ne découle pas seulement de l'expérience sensible, mais aussi de l'imaginaire. La dimension imaginaire n'est pas tant assimilable à une déformation du lieu ou à un manque de connaissance à son sujet qu'elle constitue une vision fantasmée. La recension des stratégies de représentation de la nordicité dans les œuvres visuelles passe donc par la compréhension des notions qui ont favorisé l'émergence du concept de nordicité – notions que nous avons présentées dans les paragraphes précédents –, mais également par leur réception critique et de leur évolution. À cet égard, les travaux effectués dans le domaine de la nordicité culturelle par Daniel Chartier proposent des pistes d'analyse tenant compte de la diversité des points de vue, les représentations du Nord étant multiples et parfois contradictoires¹⁴⁴.

Concernant le point de vue, Hamelin soutient que la soi-disant universalité des normes du Sud porte préjudice au Nord, leur application constituant une forme de colonialisme : « Pourrait-on prétendre que l'image du Nord ne demeure qu'une vue des pays moins

¹⁴² Mead, « Norden : Destiny and Fortune », p. 2.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Daniel Chartier, « L'art contre la synthèse », p. 198.

sévères? La tendance de ceux-ci d'élaborer des normes applicables à la terre entière jouerait-elle contre l'élaboration d'une conception pertinente de la zone froide¹⁴⁵»? Cette posture critique dénonce l'ingérence politique canadienne dans les affaires concernant les populations inuites, mais elle marque aussi une volonté de redéfinir le terme *nordique* dans une perspective circumpolaire et non plus seulement européenne. Le géographe croit que la notion de Nord doit se baser sur les référents caractéristiques qui sont propres à ses régions, désavantagées par l'angle des rayons solaires durant une partie de l'année. Globalement, ce que souhaite l'auteur de *Nordicité canadienne*, c'est que le Nord cesse d'être considéré comme une réalité subordonnée pour enfin être reconnu pour ce qu'il est réellement. À cet effet, la question des modes de représentation du paysage nordique se pose, puisque nous croyons que les signes plastiques, iconiques et spatiaux de la nordicité picturale se distinguent de ceux que l'on retrouve dans les paysages méditerranéens. Le point soulevé par Hamelin est donc essentiel, et nous défendons également cette position par rapport aux arts visuels longtemps soumis aux normes européennes.

1.3.2 La tension dialectique à laquelle donne lieu le Nord

Par souci de concision et pour éviter d'alourdir le texte, nous avons jusqu'à présent dépeint le Nord comme étant un ensemble alors que dans la réalité, il rassemble des territoires aux paysages variés et est défini par une diversité culturelle. Alors que le comparatisme entre les cultures circumpolaires met en relief ce qui est propre à chaque groupe, l'universalisme nordique menace les particularités régionales en les occultant¹⁴⁶. Ainsi, les conceptions de l'imaginaire enrichissent la représentation artistique du paysage, mais elles ne tiennent pas toujours compte de la diversité culturelle du Nord et présentent une vision souvent éloignée de la réalité de l'environnement. Pour les individus qui n'y vivent pas et qui, de ce fait, en ont une connaissance limitée, le Grand Nord correspond à un

¹⁴⁵ Hamelin, « Le québécoisisme nordicité », p. 52.

¹⁴⁶ Chartier, « L'art contre la synthèse », p. 188.

espace vide comparable à un désert, si l'on fait abstraction de ses richesses bitumineuses et autres promesses minérales. Ce jugement naît de la forme épurée de son paysage, de l'isolement qu'impose son éloignement et des sensations auxquelles le corps est confronté dans cet environnement hostile. Sociologue spécialisé en tourisme de la nature, Alain A. Grenier souligne que le vide, symbole par excellence du Nord, n'est qu'une des nombreuses images contribuant à construire *des Nord*s, le réel et l'imaginaire relevant tous deux de l'interprétation¹⁴⁷. Loin de n'être qu'un espace vide, le Nord est un ensemble de lieux dont les possibilités sont déterminées par ceux qui y vivent, mais aussi par ceux qui le racontent et le donnent à voir. Les différents modes d'interaction avec l'environnement nordique s'assortissent de discours et de représentations qui, à leur tour, contribuent à en alimenter l'imaginaire. Les œuvres visuelles présentent en ce sens le point de vue de l'énonciateur, qui élabore un discours sur le Nord, et celui du récepteur, qui analyse et compare les énoncés visuels à ses connaissances culturelles, factuelles (dans un contexte spatio-temporel particulier) et techniques (selon ses habiletés). Cela dit, le préjugé faisant du Nord un endroit vide correspond plutôt à l'expression d'un trop-plein de sensations inhabituelles, exotiques, que cette thèse souhaite analyser.

La perception du Nord en tant que lieu blanc, vide et froid correspond à une vision stéréotypée illustrant une certaine réalité, puisque ce type de paysage existe et a marqué l'imaginaire, bien qu'il ne s'agisse pas du seul type de représentation du Nord. On retrouve une telle représentation minimaliste du Nord dans le roman *Dessins et cartes du territoire* de Pierre Gobeil (1993)¹⁴⁸ et dans les œuvres de Jean Paul Lemieux, pour ne nommer que ces exemples. Cependant, en ignorant la diversité de ses paysages et les subtilités de sa culture, cette conception du Nord est réductrice. Ce type de simplification amplifie le clivage entre nature et culture, car si le Nord est habité, l'imaginaire occidental ne tient pas compte

¹⁴⁷ Alain A. Grenier, « Tourisme et nostalgie pour une espèce menacée qu'on appelle le Nord », in *Canada : Images of a Post/National Society*, sous la dir. de Gunilla Florby, Mark Shackleton, Katri Suhonen, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien : Peter Lang, 2009, p. 74 et 78.

¹⁴⁸ Pierre Gobeil, *Dessins et cartes du territoire* (roman), Montréal : L'Hexagone, coll. « Fictions », 1993, 138 p.

de la réalité et le perçoit le plus souvent comme un espace vierge, ce qui explique l'économie d'éléments de ses représentations, selon Daniel Chartier, qui se fait ainsi le théoricien d'une écologie de l'imaginaire¹⁴⁹. Adoptant un point de vue esthétique dans lequel il met l'accent sur les détails à défaut de pouvoir restituer l'ensemble du paysage polaire, le récit de Michel Onfray¹⁵⁰ offre à la fois la perspective du voyageur et la vision du poète. Dans cet essai, il cerne le Nord à partir de la pierre, du froid et de l'espace, aspects qu'il associe au temps géologique, au temps climatique et au temps étendu. La réalité nordique y est l'objet d'une systématisation, la dureté des conditions climatiques imposant un mode de vie austère et un stoïcisme perçu comme étant naturel pour les Inuits, ce qui les rapprocherait de l'idéal occidental d'ascétisme, comme le souligne Chartier¹⁵¹. Si Onfray n'élude pas totalement la dimension culturelle, ses descriptions mettent néanmoins l'accent sur les formes simples magnifiées par de fins détails, la lumière délicate déployant les nuances dans toute leur subtilité, le paysage dont les changements et l'évolution ne sont visibles qu'à l'observateur patient. Le philosophe démontre ainsi une capacité d'émerveillement, mais nous sommes néanmoins devant le témoignage d'un touriste avide de sensations différentes, qui souhaite vivre une expérience hors du commun, quitte à ne s'attacher qu'aux clichés recherchés. Son point de vue sur les étendues arctiques est résolument sudiste et malgré son contact avec des Inuits et leur art, c'est d'abord le spectacle d'une nature fascinante qui donne la saveur poétique de l'essai. Peut-on lui reprocher de ne pas savoir se détacher de ses filtres culturels?

La réaction d'Onfray témoigne des écarts culturels dans l'appréhension du monde nordique, malgré sa volonté de restituer le paysage arctique à travers ses descriptions. Ces tentatives parfois maladroites ne sont pas sans rappeler les récriminations de Hamelin à leur sujet, le géographe exhortant à reconsidérer la notion de Nord à l'extérieur de ses conceptions issues des zones tempérées, à partir des caractéristiques propres aux régions

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 189.

¹⁵⁰ Michel Onfray, *Esthétique du Pôle Nord*, Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 2002, 158 p.

¹⁵¹ Chartier, « "Au-delà il n'y a plus rien, plus rien que l'immensité désolée" », p. 179.

nordiques¹⁵². La position de Jean Désy est plus modérée; elle témoigne d'une plus grande tolérance face à la méconnaissance du monde nordique. En effet, le médecin et écrivain québécois ne voit pas tant dans les représentations du Nord par les gens du sud une nuisance qu'une image fantasmée :

Le paysage de la nordicité québécoise n'est avant tout, pour la majorité des sudistes vivant en bas du 50ième parallèle, que montagnes bleutées, champs labourés et forêts mixtes. Mais dans l'inconscient de ces sudistes persiste toujours l'image de la plaine immense, de la taïga et de la toundra, et quand la rêverie du froid parvient à faire surface, elle s'exprime de façon analogue au tableau de Jean Paul Lemieux¹⁵³.

Cette image rêvée, Désy la retrouve chez Gaston Bachelard, qui associe le froid à la matière alors qu'*a contrario*, celui-ci se prête à l'imagination sous d'autres traits comme ceux de la glace ou du givre¹⁵⁴. De la même façon, le vocabulaire utilisé par les Européens pour désigner les régions froides atteint ses limites dans les lieux pour lesquels il n'a pas été conçu et se révèle inadéquat lorsqu'il s'agit de rendre compte des caractéristiques des régions arctiques ou même du Moyen Nord. Il en va de même pour les techniques et le langage pictural des grands centres artistiques, qui se révèlent lacunaires lorsqu'appliqués tels quels, sans nuances ni adaptation de quelque sorte, aux sujets nordiques.

Cela dit, la simplification formelle du Nord que remarque Chartier chez des artistes et des écrivains¹⁵⁵ est bel et bien présente dans les œuvres visuelles correspondant aux représentations typiques de la nordicité, des paysages hivernaux d'où est absent tout indice d'une présence humaine. De plus, cette simplification n'est pas que formelle, mais également iconographique, le Nord semblant se réduire à des éléments comme la neige, les

¹⁵² Hamelin, « Le québécisme nordicité », p. 52. À cet effet, il propose de mettre l'accent sur ce qui dépend de référents quantifiables à l'aide d'un indice et d'un vocable spécifique. L'auteur mentionne à cet effet « la lumière ou l'obscurité dielles, le pergélisol continu ou non, la durée de la couverture glacielle (glaces flottantes), l'autochtonité ainsi que [...] le "*State of Mind*" des immigrants. » Il définit « diel » comme une situation de vingt-quatre heures et par conséquent, le terme n'est pas équivalent à diurne. Voir le glossaire dans Hamelin, *Nordicité canadienne*, p. 406.

¹⁵³ Jean Désy, *La rêverie du froid*, Québec : Éditions La Liberté et Le Palindrome, 1991, p. 130.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 91-92.

¹⁵⁵ Chartier, « L'art contre la synthèse », p. 189.

arbres enneigés, les étendues enneigées et les montagnes enneigées. À cet effet, aucun marqueur spatial ne permet de distinguer géographiquement *Mauve et or* (c. 1912) de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (Figure A.I 1) de *Snö* (1900) de Gustav Fjæstad (Figure A.I 3) : par l'unité de leur sujet, ces scènes enneigées témoignent d'une recherche esthétique favorisant une simplification formelle et une recherche de la couleur au détriment des spécificités locales. Il s'agit pourtant bien de représentations d'un Nord moyen, montrant les caractéristiques propres à l'hiver québécois et suédois¹⁵⁶, bien que ces traits ne soient pas uniquement visibles en un lieu, mais communs à ces pays. Dans *Imatra talvella* (1893) d'Akseli Gallen-Kallela (Figure A.I 2), rien dans l'œuvre ne permet de valider l'information du lieu apportée par le titre, la crue hivernale d'une rivière finlandaise ne se distinguant pas dans sa représentation de celle d'un autre pays nordique. Bien que l'artiste puisse vouloir décrire ou documenter un lieu, nous ne pouvons prendre en considération ses intentions. Ainsi, nous ne pouvons que constater le résultat, sans que cela ait pour effet de nier les qualités spécifiques de l'œuvre. Ces œuvres peuvent donc être perçues comme s'inscrivant dans un universalisme nordique – une approche réduisant le Nord à ses traits les plus prégnants – ou comme des représentations de l'hivernité. L'œuvre *Vinternatt i Rondane* d'Harald Sohlberg (Figure A.I 4) est une exception qui confirme cette règle : malgré la simplification formelle de l'œuvre, la forme du relief montagneux est identifiable entre toutes, aussi bien pour le Norvégien épris de paysages uniques que pour l'aventurier baroudeur amateur d'excursions dans les montagnes, pourvu qu'ils aient une connaissance minimale de la géographie du pays. De plus, la reconnaissance du massif est validée par le titre de l'œuvre, qui précise la localisation du panorama représenté : nous sommes ici face à un Nord particulier, différencié dans sa forme.

De manière générale, ces œuvres ne témoignent pas d'une méconnaissance du Nord, mais d'une vision rêvée qui ne se limite pas strictement aux régions arctiques, dont les traits sont stylisés au profit d'une recherche formelle esthétique. Sans présumer des intentions de

¹⁵⁶ On trouve également ce type de représentation chez les artistes norvégiens, notamment chez Erik Theodor Werenskiöld et Lars Jorde.

leurs auteurs, ces œuvres alimentent une vision stéréotypée¹⁵⁷ du Nord qui prend appui sur une réalité nordique dont les attributs spécifiques auraient été exacerbés : le blanc de la neige décliné dans une multitude de nuances subtiles, l'arrondi presque moelleux des formes recouvertes d'un lourd tapis nival, la luminosité réfléchie par l'omniprésente blancheur que peu d'obstacles visuels viennent atténuer. Elles illustrent une conception tenace du Nord comme lieu dominé par la neige et le froid correspondant au type le plus prégnant dans l'imaginaire populaire. Dans les faits, il s'agit d'un ersatz du lieu réel, à la fois réaliste dans sa reproduction de certains traits et fantaisiste par sa propension à les figer en une configuration mille fois réinterprétée. Cette conception est notamment alimentée par les récits de voyages et d'explorations, respectivement dans les pays scandinaves et dans les régions arctiques, mais sa force réside dans son pouvoir d'évocation, à la manière des grands mythes qui trouvent leurs résonnances dans l'imaginaire populaire. Ces œuvres ne forment que l'une des couches discursives composant le Nord et elles évoluent en parallèle à d'autres représentations, définies par des conventions graphiques tributaires des choix des artistes, de leur formation et des commentaires de la critique, mais également d'impératifs socioculturels comme les goûts des collectionneurs (contemporains aux artistes) et les acquisitions des principales institutions muséales du pays d'origine des artistes de notre corpus. Enfin, le Nord relève d'un réseau commun à plusieurs groupes distincts : « [...] le Nord est conçu théoriquement comme un réseau discursif, appliqué par convention à un territoire donné, dont on peut définir les formes, les figures et l'histoire, réseau partagé par un ensemble de cultures et de traditions artistiques et littéraires [...] »¹⁵⁸. Il constitue donc un ensemble culturel dans lequel les différentes régions nordiques partagent de nombreuses similarités à cause du climat et des ressources naturelles, sans toutefois que cela entre en conflit ou nie leur diversité culturelle¹⁵⁹.

¹⁵⁷ En ce sens que le stéréotype favorise la diffusion de certains contenus, dans sa conception méliorative de schème cognitif. Voir à ce sujet Ruth Amossy, « La notion de stéréotype », p. 29-46; Ruth Amossy, « Types ou stéréotypes? Les "Physiologies" et la littérature industrielle », *Romantisme*, no 64, 1989, p. 113-123.

¹⁵⁸ Chartier, « L'art contre la synthèse », p. 192.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 197.

En somme, le Nord est défini géographiquement, à partir de l'expérience réelle des individus, basé sur leurs interactions et leurs pratiques culturelles, et il ne peut être réduit à ses particularités¹⁶⁰, sauf bien entendu dans ses représentations picturales ou littéraires qui relèvent d'une interprétation subjective pouvant s'attacher à certains aspects plutôt qu'à d'autres. Cela dit, l'intérêt qu'il y a à distinguer les représentations typiques du Nord des représentations atypiques devient évident, puisque les premières contribuent à fixer un type de représentation du Nord qui se veut universel et à le transmettre alors que les secondes tiennent compte des particularités culturelles ainsi que de l'évolution des domaines d'intérêts selon l'époque et le groupe. Précisons qu'il ne s'agit en aucun cas de discriminer les « bonnes » et les « mauvaises » représentations du Nord, mais d'en reconnaître des possibilités multiples et divergentes. En mettant en scène les éléments les plus révélateurs d'une nordicité *saisonnière* et *thématique*¹⁶¹ (la neige sous toutes ses formes), les paysages d'hiver désertés en sont venus à figurer le Nord dans sa forme la plus pure, éclipçant d'emblée les dimensions zonales et humaines (ce qui se rapportent respectivement à la localisation et aux activités) qui participent également à la définition du Nord, bien que cela implique des connaissances plus poussées à son sujet et par conséquent, un temps d'identification et de classification plus long. En d'autres termes, la tendance à faire de l'hiver une réalité prédominante du Nord a pour effet d'éclipser les multiples aspects du monde nordique, alors relégués à un rang secondaire. Entre le particulier et l'universel, il existe des représentations multiples et parfois contradictoires du Nord, comme le démontrent ces deux catégories distinctes que sont les exemplifications typiques et atypiques. La simplification de la représentation du Nord a pour effet d'évacuer l'idée de divergence, la possibilité de conflits et par conséquent, son historicité et sa pluralité¹⁶². En distinguant les paysages désertés des scènes habitées, puis en situant les représentations du Nord les unes par rapport aux autres afin d'établir leur degré de typicité, nous proposons dans cette thèse un modèle d'analyse qui tienne compte de la diversité et

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 197-198.

¹⁶¹ Nous définissons ces types de nordicité dans le prochain chapitre.

¹⁶² Chartier, « L'art contre la synthèse », p. 199.

de la complexité des représentations picturales de la nordicité, sans nier l'unicité de chaque œuvre et sans les réduire à des vues nationalistes. De plus, nous considérons que la diversité des scènes habitées réside dans le fait que les thématiques nordiques liées aux activités humaines s'ajoutent aux sujets permettant de représenter la nordicité dans les paysages désertés, décuplant ainsi les possibilités.

Nous avons mentionné à plusieurs reprises dans ce chapitre que les représentations typiques du Nord correspondent à l'image prégnante du paysage enneigé alors que ses représentations atypiques tiennent compte de la diversité du monde nordique. Malgré l'ascendant apparent des exemplifications typiques d'une nordicité picturale sur les exemplifications atypiques, les deux types participent à la définition de la catégorie et permettent d'en établir les limites ou du moins, d'en esquisser quelques balises. À la manière des deux faces d'une même pièce, elles cohabitent et sont dans une relation de complémentarité. *Typique* doit donc être compris comme étant le type le plus courant, possédant les caractéristiques moyennes de la catégorie, plutôt que comme constituant le modèle idéal. *Atypique* renvoie pour sa part aux variations de la catégorie plutôt qu'à une indétermination en empêchant la classification. Jusqu'à présent, nous avons insisté sur les représentations typiques de la nordicité de façon à ce que le lecteur ait à l'esprit une image canonique du Nord et qu'indirectement, il se forge une idée de ce à quoi correspond la nordicité. En outre, il est moins aisé de définir une catégorie à partir de ses exemplaires¹⁶³ périphériques – c'est-à-dire des représentations picturales de la nordicité qui ne sont pas les plus représentatives, mais permettent d'en diffuser des traits marginaux –, d'où l'idée de commencer par le centre avant de nous en éloigner graduellement. En déterminant des exemplifications typiques et atypiques de la nordicité et en distinguant les scènes habitées des paysages désertés, notre modèle d'analyse se veut suffisamment ouvert pour prendre en considération l'ensemble des représentations picturales du Nord. Nous établissons

¹⁶³ Nous utilisons le terme exemplaire en vertu de la définition selon laquelle une « [...] catégorie fait référence à une collection ou classe d'objets qui sont des exemplaires du concept. » Claudette Fortin et Robert Rousseau, « Concepts et catégories », chap. in *Psychologie cognitive : une approche du traitement de l'information*, Sainte-Foy : Télé-université, Presses de l'Université du Québec, 2005 [1989], p. 329.

cependant les limites temporelles et spatiales de notre corpus à des œuvres produites entre 1886 et 1915 par des artistes canadiens et québécois, finlandais, suédois et norvégiens.

Cette tranche temporelle se justifie par l'émergence d'un intérêt pour l'environnement nordique et permet de comprendre comment sa représentation évolue, en parallèle dans chacun de ces quatre pays. De plus en plus marqué dans les œuvres de ces quatre groupes d'artistes, cet intérêt a conduit *de facto* au développement de techniques aptes à en exprimer les particularités, celles-ci étant liées notamment à une luminosité différente et des saisons marquées : c'est ce qui nous permet de considérer que nous sommes face à des représentations d'une nordicité picturale et non plus seulement des représentations du Nord. Différents courants artistiques se succèdent durant cette période, courants qui déterminent également les manières de représenter le Nord. En ce sens, les artistes de notre corpus œuvrent dans des courants artistiques différents tout en adaptant librement les techniques à leurs besoins. De ce fait, on décèle des réminiscences des traditions impressionniste, réaliste, naturaliste et symboliste dans leurs œuvres. Essentiellement, les conditions favorisant le développement d'une nordicité picturale sont mises en place à partir de la fin du neuvième siècle, au moment où, forts de leur formation académique, les artistes se questionnent sur le rôle qu'ils ont à jouer sur la scène artistique. Cette période se conclut peu après le début de la Première Guerre mondiale, le traumatisme de la guerre induisant des changements dans les préoccupations des artistes, ce qui n'est pas sans répercussions sur le contexte artistique. Par la suite, le Nord est représenté de manière différente, la nordicité picturale se faisant alors plus abstraite (pensons notamment à l'œuvre de Paul-Émile Borduas) en vertu d'un nouveau paradigme qui justifierait une analyse plus poussée que nous ne pouvons faire dans cette thèse. Cela dit, la période de trente ans ainsi délimitée nous permet de déterminer les stratégies utilisées par les artistes pour représenter cette nordicité, tout en répondant à des impératifs de cohérence, d'homogénéité et de représentativité des objets comparés. En reconnaissant la diversité de ses paysages, nous contribuons à ce que le Nord soit abordé comme une trame composée d'une multitude de régions possédant des caractéristiques distinctes et autant de possibilités picturales, dont les artistes ont choisi de tenir compte ou non dans leurs œuvres.

CHAPITRE II

DE LA GÉOGRAPHIE À LA REPRÉSENTATION : LES DEUX FACES DU MONDE

2.1 Les fondements géographiques et culturels d'une nordicité picturale

2.1.1 Conditions présidant à la mise en forme des discours sur le Nord

D'avantage qu'une simple partie du monde, la réalité que désigne le Nord est avant tout une affaire de perception : elle est dépendante d'une compréhension du monde basée sur de multiples facteurs liés notamment à l'expérience et à la connaissance. En d'autres termes, la réalité physique du Nord est subordonnée à son appréhension sensorielle et cognitive; elle est déterminée à la fois par des critères empiriques et aprioristes, c'est-à-dire fondés sur l'expérience et antérieurs à celle-ci. Alors que nordique et nordicité – concept-clé dont nous analyserons les définitions ci-après – se limitaient auparavant au « vrai » Nord, ils gagnent désormais du terrain vers le sud. Hamelin explique le dépassement de la définition première par la prégnance de l'hiver, favorisant le rapprochement des notions de *région froide* et de *saison froide* alors que cette dernière est passagère¹. De ce fait, l'hivernité peut être considérée comme une manifestation prototypique de la nordicité au sens où elle est première dans l'ordre d'expression de la réalité nordique. Les caractéristiques propres à l'hiver se présentent *a priori* comme des traits prééminents du Nord alors qu'il s'agit d'un aspect parmi d'autres. En décrivant la saison hivernale, même s'il n'est question que du Sud canadien, on s'approprie l'ensemble du vocabulaire de la nordicité, comme l'ont fait les Finlandais et les Scandinaves avec le terme *nordique*. Pour ces raisons, mais également parce que le Nord se rapporte néanmoins à une étendue balisée, ses limites doivent être définies en tenant compte des divisions physiques et humaines, comme nous l'avons proposé dans le premier chapitre.

¹ Hamelin, « Le québéisme nordicité », p. 59.

De multiples critères permettent de décrire l'environnement nordique, mais aussi d'en déterminer le degré de nordicité, celle-ci se fondant sur des données matérielles et un référent spatial. Pour Renée Hulan, la nordicité correspond à une formule statistique basée sur des critères empiriques permettant de quantifier le Nord². Elle pose une distinction entre le Nord imaginé par les gens de l'extérieur, participant à la création de mythes ou donnant lieu à des représentations faussées de la réalité nordique, et le Nord vécu par ses habitants³. Selon l'autrice, l'opposition entre intérieur et extérieur, Nord et Sud, nous et eux, conduit à penser que seule l'expérience directe du Nord autorise à parler de sa dimension imaginaire⁴. Le privilège accordé à l'expérience s'inscrit dans une recherche d'authenticité insistant sur la dimension culturelle du Nord⁵. Qu'elles soient visuelles ou littéraires, les représentations du Nord témoignent d'une tension entre le Nord imaginaire, considéré comme une frontière – comme chez l'écrivaine et chercheuse canadienne Allison Mitcham, pour qui le Nord est la dernière frontière de l'Amérique⁶ –, et le Nord idéologique en tant que lieu des possibilités. Selon cette dernière conception, le Nord a la fonction symbolique d'espace vide en attente de définition, ce qui permet d'en faire le lieu de dépôt d'images définitoires d'une identité nationale⁷. En littérature, comme l'observe Hulan, le Nord est souvent une métaphore à même de représenter plusieurs choses (le mystère, l'inconnu, le sauvage) alors que pour Lawren Harris, un membre fondateur du Groupe des Sept, il constitue une source mystique d'inspiration, de par sa vision de la nature inspirée de la théosophie⁸. Ces notions de frontière et d'espace vide concèdent non seulement au Nord

² Hulan, *Northern Experience and the Myths of Canadian Culture*, p. 4.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 16-18.

⁶ Allison Mitcham, *The Northern Imagination. A Study of Canadian Literature*, Moonbeam : Penumbra Press, 1983, p. 10.

⁷ Hulan, *Northern Experience and the Myths of Canadian Culture*, p. 5-6. Cette image serait basée sur la confusion entre le Grand Nord et le Canada nordique. L'autrice cite à ce sujet l'ouvrage suivant : Rob Shields, *Places on the Margin : Alternative Geographies of Modernity*, London : Routledge, 1991.

⁸ *Ibid.*, p. 6.

une aura de mystère, mais évoquent une pureté associée au divin et au spirituel, d'où cette correspondance entre la théosophie et l'idée du Nord. Cela dit, ces représentations littéraires et picturales du Nord insistent sur la dimension personnelle de l'expérience, évoquant en cela l'expérience romantique du paysage.

Quiconque représente le Nord engage un dialogue avec la somme de ce qui a été dit, écrit, montré et peint à son sujet, créant des liens entre les énoncés de façon à conforter sa propre position, un tel réseau favorisant l'émergence d'une nordicité culturelle. Dans la littérature canadienne, selon Renée Hulan, le Nord correspond à un ensemble d'images, d'idées et de mythes qui sont générés par des représentations variables, qui se croisent, se confrontent et se répondent⁹. Si certains énoncés sont validés ou complétés par d'autres systèmes de signes – par exemple l'expression *il fait froid* par un thermomètre¹⁰ ou le tableau par son titre (incluant son absence de titre) – la prudence invite à relativiser et à tenir compte du contexte. Un titre peut être inexact ou attribué par quelqu'un d'autre que l'artiste, un jugement peut être subjectif et un point de vue peut prendre quelques libertés par rapport à la réalité. Autrice d'un ouvrage fondateur sur la place du Nord dans la culture canadienne, Sherrill E. Grace fait de la nordicité un aspect fondamental de la « communauté imaginée¹¹ » du Canada plutôt qu'un aspect lié à la seule réalité géographique :

Not only are our "nordicity" [...] and our sub-Arctic and Arctic geography inescapable physical realities, but the North is deeply embedded in all that we do [...]. North, I will argue, is fundamental to who we are, to that "imagined community" [...] of Canada, with all its contradictions, failures, compromises, and successes¹².

⁹ *Ibid.*, p. 4.

¹⁰ Sherrill E. Grace, *Canada and the Idea of North*, Montréal : McGill-Queens University Press, 2002, p. 30. L'autrice donne cet exemple.

¹¹ Elle réfère ici à la notion développée par Benedict Anderson selon laquelle la nation est « une communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine ». La notion de communauté imaginée implique que, devant la probabilité de ne jamais rencontrer chacun des individus de leur communauté ou même d'entendre parler d'eux, ses membres vivent avec l'image qu'ils s'en font. Voir Benedict Anderson, *L'imaginaire national, Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris : La Découverte, 1996, p. 19.

¹² Grace, *Canada and the Idea of North*, p. 23.

Précisons que, si la chercheuse traite peu des facteurs linguistiques, elle considère que, sur le plan historique, le Nord participe tout autant à la constitution des identités canadienne et québécoise¹³. Au sujet des images du Nord, elle observe que la plupart des représentations qui en sont faites sont idéalisées, faisant fi de ses aspects négatifs¹⁴. Par ce qu'elles dévoilent autant que par ce qu'elles occultent, les représentations du Nord nous permettent de comprendre le monde, mais en tant que formations discursives constituant un réseau de relations évolutif se déployant dans le temps et dans l'espace, elles contribuent également à le construire. Par les idéologies à la base de ces formations discursives, les énoncés s'inscrivent dans certains réseaux plutôt que d'autres et ont un mode de fonctionnement qui leur est propre¹⁵. Aussi, chaque œuvre (visuelle, littéraire ou cinématographique) traitant du Nord doit être considérée dans son contexte, comme une voix qui s'ajoute au dialogue sans pour autant détenir une vérité qui aurait échappé aux autres ou au contraire, sans que par sa dissidence elle soit dans l'erreur.

Évoquant des images de liberté, mais aussi certains clichés, les discours sur le Nord sont souvent élaborés par rapport au Sud, qui représente le monde urbain et l'ordre social établi. Alain Grenier compare en cela le Nord au milieu rural, caractérisé par son isolement et un décalage par rapport au milieu urbain¹⁶. Il souligne que ces endroits ne correspondent plus exactement aux clichés dans lesquels on les a figés puisque désormais, le mode de vie du Nord est similaire à celui du Sud, axé sur les loisirs et la consommation. Ces tendances, nous les identifions dans le Nord moyen des œuvres de notre corpus et dans celles d'artistes de la même époque. Par exemple, *Patineuse* d'Anders Zorn (Figure A.I 7) et *Midsommardans* du même artiste (Figure A.I 15) montrent un moment dédié aux loisirs alors que *Tracks and Traffic* de James Edward Hervey MacDonald (Figure A.I 27) illustre un potentiel

¹³ *Ibid.*, p. 60-61.

¹⁴ *Ibid.*, p. 21. L'exploitation des sables bitumineux, par la pollution et la destruction des écosystèmes qu'elle engendre, inspire un sentiment de dégoût : il s'agit d'un aspect répugnant de la réalité nordique.

¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶ Grenier, « Tourisme et nostalgie pour une espèce menacée qu'on appelle le Nord », p. 73-74.

consommériste. Déjà au XIX^e siècle, le phénomène décrit par Grenier est présent et complexifie le répertoire des représentations du Nord, les scènes décrites ci-haut révélant des expériences vécues par les artistes. Ce « ici » dont témoignent les œuvres de notre corpus illustre le paradoxe selon lequel le Nord se distingue du Sud par son environnement et par les possibilités qu'il offre sans toutefois que les avantages du monde urbains soient complètement rejetés. Les œuvres littéraires étudiées par Allison Mitcham participent plutôt au jeu dialectique associant le Sud à la civilisation occidentale décadente, lieu des villes et des valeurs stériles, alors que le Nord se présente comme une utopie. En tant que dernier endroit échappant à la civilisation, cette vision du Nord comme refuge à l'extérieur du monde relève de l'imaginaire¹⁷. L'autrice constate que pour plusieurs romanciers canadiens et québécois, le Nord constitue un motif distinct assurant l'originalité de leur pays. Les protagonistes y trouvent la force de résister à l'envahisseur américain qui vient détruire l'environnement naturel, la pureté et l'innocence du Nord étant violées par l'insensibilité et l'envie du Sud¹⁸. Jack Warwick décèle chez les auteurs canadiens et québécois, anglophones et francophones, des figures et des thèmes communs sur le Nord, souvent associés à un anticonformisme faisant contrepoids à l'état de résignation. Le coureur des bois, par exemple, conteste l'autorité établie dans la colonie pour rechercher une plus grande liberté, connotant ainsi une sorte de hors-la-loi¹⁹.

Le voyage vers le nord réel ou imaginaire offre une possibilité de rédemption; il constitue parfois une source d'inspiration. Dans *La Montagne secrète* de Gabrielle Roy, le Nord devient le lieu d'une quête artistique, par son influence favorable sur les œuvres de l'artiste²⁰. Les descriptions des paysages de la romancière portent une attention particulière à la dimension visuelle, invitant le lecteur à se représenter mentalement les œuvres de l'artiste par l'entremise du langage verbal (et sans apport d'images). De façon générale,

¹⁷ Mitcham, *The Northern Imagination*, p. 17.

¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁹ Warwick, *L'appel du Nord dans la littérature canadienne-française*, p. 22-32.

²⁰ Mitcham, *The Northern Imagination*, p. 18.

l'apparence du paysage de neige influence la perception du Nord comme lieu de pureté et de vide²¹. Selon Mitcham, les implications psychologiques de l'environnement dramatique du Nord en font une source d'inspiration, opposant le matériel et le spirituel, le rêve et le cauchemar, la liberté et la sécurité, le primitif et le civilisé²². Pour faire face aux rigueurs de cet environnement sauvage, l'homme doit posséder les ressources intérieures et une expérience qui ne sont pas données à tous. En écrivant sur le Nord, ce sont les valeurs matérialistes et les progrès industriels que les auteurs remettent en question, perçus comme des menaces à l'intégrité de l'environnement. Dans cette optique, le Nord est un motif distinctif et il a un potentiel régénérant, allant à l'encontre des valeurs matérialistes. Pour l'autrice, cet aspect de l'imaginaire évoque le transcendantalisme américain de Henry David Emerson et Ralph Waldo Thoreau, prônant le retrait d'un environnement urbain nuisible pour établir une relation équilibrée avec une nature aux vertus thérapeutiques²³. La relation plus étroite avec l'environnement naturel donne à l'homme une conscience accrue de l'importance de la vie animale et lui permet de réaliser que sa destruction précède sa propre disparition.

Suivant les idées présentées dans les dernières pages, Daniel Chartier identifie sept axes de la représentation discursive du Nord. Le « Nord historique » est déterminé par la colonisation de régions qui ne sont plus considérées comme étant nordiques, mais dont la nordicité réside alors dans leurs forêts vierges, offrant des possibilités pour l'abattage et l'établissement de paroisses²⁴. Dans le second axe, l'accent est mis sur la liberté et sur l'attrait de la découverte, faisant de l'aventurier, de l'explorateur et du coureur des bois des figures importantes de la représentation du Nord²⁵. En explorant les régions sauvages du

²¹ *Ibid.*, p. 12.

²² *Ibid.*, p. 10.

²³ *Ibid.*, p. 11.

²⁴ Chartier, « Au Nord et au large », p. 14-15. Au Québec, ces régions sont situées au nord du Saint-Laurent (Abitibi, Lac-Saint-Jean, Laurentides, Mauricie).

²⁵ Chartier, « Au Nord et au large », p. 15. *Le Survenant* (1945) de Germaine Guèvremont et *Maria Chapdelaine* (1913) de Louis Hémon en sont des exemples.

Bouclier canadien, les membres du Groupe des Sept endossent le rôle de l'aventurier alors que les romans de colonisation évoquent plutôt le mythe agraire, qui invite les artistes à soutenir les vertus de l'agriculture par la représentation des paysages pastoraux. Parfois adaptée ou inventée, la mythologie amérindienne et inuite est un troisième axe présent dans des récits qui se veulent ethnographiques et se déroulent dans les territoires du Grand Nord²⁶. Défini par le mythe de Thulé, les Vikings et les sagas islandaises, le quatrième axe est celui de la Scandinavie, présentée dans la littérature québécoise dans une perspective historique ou en tant que lieu fantasmé²⁷. En tant que cinquième axe, l'hivernité ne renvoie pas à un territoire particulier, mais à l'hiver et à ses contraintes, permettant d'exploiter des problématiques du Nord tout en les situant dans des endroits plus au Sud²⁸. Prenant en considération le fait que la représentation du Nord ne se base pas sur des caractéristiques géographiques, mais plutôt sur une symbolisation de ses éléments, la poésie privilégie le sixième axe, celui du « Nord esthétique »²⁹. Le dernier axe concerne la culture populaire et commerciale, faisant du Nord un lieu fantasmé, habitat du Père Noël et de créatures imaginaires, ce qui a pour effet de démultiplier les possibilités narratives³⁰. Cet axe réfère à des territoires mythiques ou imaginaires impossibles à localiser, comme Thulé ou le village du père Noël, mais on y situe aussi des utopies ou des stations scientifiques.

²⁶ *Ibid.*, p. 16-17. *Nanook of the North* (1921) de Robert Flaherty et *Agaguk* (1958) d'Yves Thériault sont emblématiques de cet axe, mais Chartier souligne que la prise de parole des Amérindiens et des Inuits remet en question ces récits écrits par des Blancs, à la manière d'une prise de parole postcoloniale. *Atanarjuat* (2001) et *Sanaaq* (2002) de Mitjarjuk Nappaaluk sont des exemples d'une prise de parole tardive, mais qui a pour effet de fonder un nouveau corpus. Le Nord y est présenté comme un lieu habité et non plus comme un lieu de désolation.

²⁷ *Ibid.*, p. 17-18. Selon cet axe, des récits sont situés dans des villages isolés situés le long des côtes de la Norvège ou au Svalbard. Certains romans font intervenir des personnages norvégiens ou suédois, comme dans *La montagne secrète* (1961) de Gabrielle Roy.

²⁸ *Ibid.*, p. 18. Chartier souligne que si l'hivernité présente un certain exotisme au regard des écrivains émigrés, le climat difficile constitue une épreuve physique et intérieure, évoquant parfois une quête initiatrice dans laquelle l'homme est confronté à la nature, mais surtout à lui-même.

²⁹ *Ibid.*, p. 19. C'est le cas de la poésie d'Émilie Nelligan ou de *Neige noire* (1974) d'Hubert Aquin.

³⁰ *Ibid.*

Concernant les représentations picturales, nous considérons que les quatre premiers axes définis par Chartier désignent plutôt des sources d'inspiration pour les artistes, dont les œuvres contribuent à alimenter le dernier axe. Les axes de l'hivernité et du Nord esthétique rendent mieux compte de la dimension visuelle des représentations picturales, puisqu'ils mettent l'accent sur des symboles évocateurs de l'imaginaire du Nord. Cela dit, sur le plan théorique, la nordicité culturelle précède et englobe les nordicités visuelle et picturale. En la situant dans un réseau discursif partagé et alimenté par les cultures circumpolaires³¹, Chartier en reconnaît la diversité et dans cette perspective, il invite à considérer le contexte historique et à tenir compte de la pluralité des discours³². Par son lien avec un référent géographique et par la récurrence de certains schèmes représentationnels – la comparaison du Nord au désert, la prédominance du blanc et du bleu dans ses descriptions, etc. –, la nordicité culturelle établit une relation dialectique entre le réel et l'imaginaire. De ce fait, des représentations variées et parfois contradictoires du Nord sont possibles. À la manière des discours verbaux, mais tout en affirmant leur spécificité en tant que langage, les représentations picturales du Nord transitent par un système de signes et sont marquées par des stéréotypes, mais aussi par la subjectivité des artistes qui ont produit ces œuvres. Le Nord tient lieu de réceptacle, apte à accueillir une charge émotive née de possibilités alternatives à celles générées par un environnement tempéré, suscitant des réactions favorables ou défavorables, qui se déploient entre l'admiration, la curiosité, la crainte ou la répulsion. En tant que source d'inspiration, le Nord souffle aux artistes une réponse originale, se manifestant concrètement par un ensemble thématique et un système expressif développés sur la base de leur formation artistique et de leurs observations.

L'attrait du paysage nordique est manifeste dans les œuvres de nombreux artistes³³, en plus de récurrences biographiques laissant croire qu'à quelques exceptions près, et ce,

³¹ Chartier, « Au Nord et au large », p. 10.

³² Chartier, « L'art contre la synthèse », p. 197-199.

³³ Par exemple, pour les membres du Groupe des Sept et le Québécois Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, les Finlandais Akseli Gallen-Kallela et Pekka Halonen, les Suédois Gustav Fjæstad et Anders Zorn, les Norvégiens Harald Sohlberg et Theodor Kittelsen.

malgré l'originalité incontestable de leur démarche artistique, ils ont eu un parcours similaire. Ces artistes ont proposé des visions très personnelles du Nord, s'appropriant un ensemble thématique particulier et développant un style unique assurant la reconnaissance immédiate de leurs œuvres. Au-delà d'un intérêt commun envers les thématiques du Nord, on observe pourtant des ressemblances dans leur façon de les donner à voir. Ce que les œuvres de ces artistes ont en commun, ce sont les caractéristiques d'une nordicité picturale, ce paradigme ayant eu des répercussions importantes dans les arts visuels, en particulier durant cette période charnière qu'est le tournant du XX^e siècle. Si les artistes empruntent au domaine géographique afin de créer un effet de réel en situant et en caractérisant le Nord, ils ne se limitent pas à sa réalité physique. Ils n'endossent pas une définition *stricto sensu* du Nord, ils l'idéalisent ou en transgressent les limites géographiques (en les repoussant ou en les prolongeant³⁴) au gré de leurs désirs ou selon leurs besoins. Ce faisant, ils sémiotisent le Nord perçu en le faisant passer non seulement par le filtre de leur subjectivité, mais aussi par les filtres culturels et les codes artistiques. Ils prennent ainsi en considération ce qu'ils ont pu lire ou entendre sur le Nord, mais en le représentant dans leurs œuvres, ils expriment surtout leur vision de ce qu'est la peinture et ce qu'ils souhaitent que le langage pictural devienne. En ce sens, la nordicité picturale ne désigne pas uniquement un ensemble de thèmes iconographiques, mais elle constitue une prise de position quant à la manière de représenter le Nord. En d'autres termes, la nordicité picturale est une déclaration *picturale* sur le Nord-cliché, sur le Nord vu et conçu par l'artiste, sur ce qu'il veut nous en faire voir et sur sa vision du sujet qu'il souhaite partager.

³⁴ Ceci est particulièrement marqué chez des artistes du Groupe des Sept dont Lawren Harris, pour qui le Nord est d'abord situé dans le Nord de l'Ontario, puis à une latitude de plus en plus élevée au gré de ses voyages, jusqu'à ce qu'il atteigne pratiquement le pôle en 1930. Voir Peter Larisey, « Nationalist Aspects of Lawren S. Harris's Aesthetics », *Bulletin 23*, Ottawa : National Gallery of Canada, 1974, n. p.

2.1.2 Perspectives critiques sur les définitions de la nordicité

Bien que nous ne définissions la nordicité picturale qu'en conclusion de cette section, nous avons d'ores et déjà déterminé son domaine d'application dans la filiation de la nordicité culturelle. Nous souhaitons à présent revenir sur ses fondements géographiques afin de cerner ce qui autorise le passage du Nord à sa conceptualisation, les implications géographiques et culturelles de la nordicité alimentant l'imaginaire à la base de sa représentation picturale. Depuis la création du concept de nordicité, Hamelin en a consolidé les assises en lexicalisant et en travaillant à l'acceptation des néologismes par les grands dictionnaires, ce qui a contribué à l'élargissement de son champ d'application³⁵. Du domaine spécialisé qu'est la géographie, le terme *nordicité* est passé dans le langage courant et malgré une réception variable d'un pays à l'autre, il a été traduit dans plusieurs langues³⁶. Nous constatons cependant que les définitions de la nordicité formulées par Hamelin se ressemblent, un terme étant remplacé par un autre jugé équivalent à la manière de variations sur un même thème. De manière générale, ces définitions manifestent une ouverture et revendiquent une universalité quant aux domaines d'applicabilité. C'est justement là où se profile une première faille : en voulant tenir compte de l'ensemble des domaines de la connaissance, le risque est de négliger ce qui fait la spécificité de chacun des champs disciplinaires. Dans la perspective d'une adaptation aux représentations picturales, nous proposons de décortiquer les définitions de la nordicité géographique de façon à mieux en comprendre les fondements épistémologiques.

³⁵ Hamelin, « Le québécoisisme nordicité », p. 60.

³⁶ Selon Hamelin, le terme présente une certaine menace pour les pays fenno-scandinaves, la nouvelle circumpolarité de *nordique* leur enlevant en quelque sorte l'exclusivité historique et relativisant leur position nordique, qui est en réalité moyenne par rapport à celle plus rigoureuse du Canada et de la Russie. L'Amérique anglophone accepte le terme *nordicity*, formé à partir de *nordic*, et reconnaît la position et le caractère nordiques du Québec. En anglais, on retrouve également les termes *northness*, *northernness* et *northerliness*. Si le terme *nordicité* bénéficie d'une certaine tribune en France, il n'a pas d'utilité dans les pays chauds qui, au besoin, l'utilisent sous sa forme québécoise. Enfin, Hamelin recense des termes équivalents qu'il soupçonne n'avoir qu'un faible indice de fréquence : *nordlichkeit* (allemand), *nordiskhet* (danois), *nordicidad* (espagnol), *nordicità* (italien), *norsket* (norvégien, puis cyrillique russe). Hamelin, « Le québécoisisme nordicité », p. 55-56; *Nordicité canadienne*, p. 408.

En tant que concept géographique, la nordicité prend en considération le quantitatif, mais l'accent est mis sur la dimension qualitative : « Le terme de nordicité [...] exprime l'état, le degré, la conscience et la représentation d'une territorialité froide à l'intérieur de l'hémisphère boréal³⁷ ». Le choix du terme *intérieur* évoque une image du globe en tant que contenant du monde dans lequel se déroulent et sont vécus les phénomènes, mais il s'agit plutôt d'un gros plan sur une circumpolarité restreinte au domaine nordique. Les limites du Nord ne sont pas précisées, celui-ci se trouvant là où il fait froid, le résumant ainsi à sa caractéristique climatique. Le mot *degré* évoque une unité de mesure, alors que les termes *état*, *conscience* et *représentation* sont liés à des appréciations qualitatives. Présentés du plus passif au plus dynamique, ces termes concernent respectivement les dispositions et manières d'être, la lucidité quant aux sentiments jalonnant l'existence et la traduction du sensible afin de dévoiler le reflet d'une réalité extérieure. Substantif féminin, la nordicité est également définie de la manière suivante, toujours en quatre temps : « État, niveau, fait et conscience de toutes choses concernant les hautes latitudes boréales³⁸ ». Cette définition est similaire à la première, mais elle n'a pas la même portée. En ce sens, elle verbalise sa visée universelle en incluant *toutes choses*, ajoute une dimension comparative en substituant *niveau* à *degré* (le premier désigne une position relative et l'autre une mesure d'intensité), élargit le domaine d'application aux faits en général plutôt qu'à la seule représentation et remplace la caractéristique climatique par la situation latitudinale.

Générales et ouvertes à l'interprétation, ces définitions succinctes de la nordicité résument efficacement celle qui paraît dans le glossaire de *Nordicité canadienne* :

Nom donné à la *polarité* de l'hémisphère boréal. État nordique d'un lieu, d'un caractère, d'une décision, d'une population. Différents degrés dans la nordicité à partir d'un point 0, celui de l'*anordicité*; la nordicité peut être fausse, déficiente, ajustée... En fonction du domaine considéré, la nordicité est climatique, biogéographique, géographique (globale), psychologique... Dans sa venue, la nordicité mentale est instinctive, empirique, déductive, imitative, rationnelle; elle peut être théorique,

³⁷ Louis-Edmond Hamelin, « Espaces touristiques en pays froids », *Téoros, revue de recherche en tourisme : La nordicité*, Montréal : UQAM, vol. 18, no 2 (été 1999), p. 4.

³⁸ Hamelin, « Le québécoisisme nordicité », p. 54.

normative ou appliquée. La nordicité géographique se calcule, puis s'exprime en VAPO. L'on peut considérer, outre la nordicité actuelle ou statique, la nordicité ancienne et prospective³⁹.

Identifiant les domaines d'application et apportant l'idée d'une évolution temporelle dans son appréhension, cette définition présente l'avantage de poser la limite de l'anordicité, à défaut de déterminer la frontière sud du Nord. Essentiellement, elle traite de la condition nordique, de son degré d'intensité mesurable en valeurs polaires, de sa représentation en fonction des disciplines et de la conscience permettant de l'évaluer. Sa formulation est un appel à parachèvement, mais on peut n'y voir qu'une énumération désordonnée, comme si l'on avait voulu lancer des pistes à la manière d'une *tempête d'idées*. Entretemps, Hamelin a proposé une définition qui nous semble à bien des égards vague et incomplète (et aborde la nordicité de façon plus froide!) : « État ou niveau de "nord", réel ou perçu. S'applique au Monde nordique en général, à chacune de ses parties, de même qu'aux choses et aux personnes⁴⁰ ». Exprimant d'entrée de jeu l'idée d'une appréciation comparative du Nord, cette définition pose une distinction entre le réel et le perçu alors qu'il n'y a de réalité que perçue, tout en négligeant la dimension imaginaire. Le fruit de la perception est une transmission des sens qui, pour la personne qui la reçoit, constitue un microévénement de son vécu. Sans égard à la proposition avançant que les sens sont trompeurs, rien ne permet de séparer le ressenti de la réalité, le premier découlant d'une interprétation subjective de ce qui est de l'ordre du donné. Son ouverture aux choses et aux personnes permet *a priori* de considérer les arts visuels, mais en n'apportant aucune précision sur la représentation et les faits, elle néglige le dynamisme imputable à l'action d'un sujet.

De ces définitions, nous retenons en essence que le concept de nordicité se déploie de façon à prendre en considération d'autres sphères de la connaissance, qualité qui constitue son principal défaut, attendu l'impossibilité de tenir compte simultanément de domaines aussi différents que la géographie et les arts visuels. La volonté du géographe de la rendre générale et universelle, c'est-à-dire applicable à l'ensemble des phénomènes nordiques en

³⁹ Hamelin, *Nordicité canadienne*, p. 408.

⁴⁰ Hamelin, *Le nord canadien et ses référents conceptuels*, p. 41.

résorbant ce qui se rapporte aux cas spécifiques, a pour effet pervers de l'enfermer dans sa propre logique d'ouverture. De cela – nous l'avons vu avec les différents mots-clés des définitions (*état, degré, niveau, conscience, représentation, fait, réel, perçu*) ainsi qu'avec les expressions ou les termes en déterminant les domaines d'applications (*territorialité froide, hémisphère boréal, hautes latitudes boréales, monde nordique en général, parties, choses, personnes*) – se dégage un manque de direction de la part de son auteur, à défaut de quoi le concept risque de tomber dans la spéciosité et de se vider de son sens. La finalité de la nordicité étant d'offrir des outils permettant de comparer des faits nordiques équivalents, il est essentiel d'adapter la définition au domaine d'étude, la nordicité picturale se distinguant de la nordicité géographique de par la nature de ses objets. Cela dit, Hamelin réserve un accueil favorable aux systèmes de représentation non-géographiques du Nord : il recense des manifestations de l'imprégnation culturelle de la nordicité⁴¹, cite Sherrill E. Grace en exergue de *Discours du Nord*⁴² et il n'est pas exclu qu'il ait été au parfum de l'exposition de Roald Nasgaard présentée à Toronto, dans laquelle le commissaire établit des liens entre l'idée du Nord et la peinture⁴³. Hamelin aurait également pris connaissance des travaux menés à l'Université du Québec à Montréal sur la nordicité culturelle au Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord⁴⁴.

Par l'appui d'autres disciplines, Hamelin cherche à soutenir son appareil théorique, à le valider et à prouver sa pertinence. Si le géographe ne les pousse pas plus loin, le passage que nous citons ci-dessous constitue son exposé le plus long sur les arts visuels :

⁴¹ Hamelin, « Le québécoïsme nordicité », p. 61. Il mentionne les œuvres de René Derouin, l'exposition sur la nordicité présentée par le Musée de la Civilisation de Québec en 1990, une étude sur la fonction du Nord chez Gabrielle Roy ou encore la comparaison musicale du Nord à un diapason.

⁴² Sherrill E. Grace, *Canada and the Idea of North*, p. 67. « *Nordicity is one of the few things most Canadians (including today's Québécois have in common)* ».

⁴³ Nasgaard, *The Mystic North*.

⁴⁴ Dans les notes documentaires accompagnant un texte récent, Hamelin inclut la publication *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, sous la direction de Daniel Chartier. Cette mention témoigne de la reconnaissance des travaux sur l'imaginaire du Nord, d'autant plus que cette liste est réduite à une quinzaine de références seulement. Voir Louis-Edmond Hamelin, « De l'application au Québec du concept de nordicité », in *Mobilisés pour le Nord durable. Enjeux et priorités de recherche*, colloque initié par l'Université Laval (Québec, 18-19 juin 2012), 20 p.

Par Brueghel, Goya et beaucoup d'autres artistes, la représentation picturale contribue à faire entrer dans les mentalités toutes sortes d'images hiverniennes. Au XIX^e siècle, en Nouvelle-Angleterre, l'illustration romantique des cartes de Noël popularise le fait neige dans le paysage, les promenades et les relations amicales. La luminosité caractéristique des paysages *nivo-glaciques* (de neige et de glace) est saisie par la pratique picturale et la photographie. Le blanc rosé, le tout blanc, le pastel bleu, les gris légers essaient de rendre l'exceptionnel effet de clarté; sous un « ciel laiteux », le tapis nival et l'état des glaces reflètent de multiples tonalités qui ne me semblent pas encore toutes rendues. [...] *L'École des Sept*, en particulier par J.A. [sic] Jackson, a produit des tableaux saisissants du Pré Nord ontarien où les arbres font résistance au vent; elle a aussi bien rendu le dépouillement végétal du Grand Nord canadien. [...] Jean-Paul Lemieux est célèbre par ses tableaux contrastés et tranchés; à l'occasion, l'auteur aurait-il voulu rendre l'uniformité, l'ennui et l'arrêt saisonnier commandé par le linceul nival? L'individu au chaud regardant au travers d'une vitre l'univers tout blanc répond à l'invitation hivernophile de « passer l'hiver » à l'intérieur; symboliquement, voilà une manière de se garder du froid en s'emprisonnant dans son propre domicile. Également, la picturalité s'exprime au-delà du réel identifiable, ainsi *Danse sur le glacier* de P.E. Borduas. Bref, toute hivernité transposée par les artistes stimule le visiteur⁴⁵.

Dans cet extrait, Hamelin parle des représentations picturales en employant le vocabulaire géographique. Il recense d'une part des œuvres figuratives, des paysages ou des scènes de genre dans lesquels les éléments du Nord et de l'hiver sont reconnaissables et identifiables, et d'autre part des œuvres abstraites, dont le titre apporte des pistes interprétatives. Le constat est qu'il retient les thèmes iconographiques de l'hivernité sans se détacher de son approche géographique, puisque les œuvres sont ainsi réduites à des illustrations du Nord. La nordicité picturale ne désigne pas seulement ce que l'œuvre représente, mais aussi les moyens plastiques, iconiques et spatiaux employés. En ce sens, nous ne croyons pas que le Nord ne soit qu'un thème apparaissant ponctuellement dans des œuvres, mais nous considérons qu'il est associé à des codes représentationnels dont l'analyse doit tenir compte.

Dès lors que la nordicité est pensée à l'intérieur de la sphère géographique dans le but de fournir des outils à cette discipline, il semble évident que le concept ne puisse être appliqué en bloc au domaine des représentations picturales. Les données recueillies par la

⁴⁵ Louis-Edmond Hamelin, *Discours du Nord*, Québec : Gétic, 2002, p. 38-39. L'erreur dans les initiales de Jackson est une coquille, l'artiste étant correctement nommé ailleurs. Au sujet des arts visuels, Hamelin souligne dans *Nordicité canadienne* (p. 22) le problème de l'adéquation au réel et recense des représentations du Nord en fonction de divers courants artistiques.

géographie humaine ou physique ne sont pas de la même nature que celles fournies par les œuvres visuelles, même si dans tous les cas l'analyse découle de l'observation et de la description d'une portion d'espace. Le travail colossal de recherche et d'analyse effectué par Chartier et les chercheurs du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord a permis d'établir une grammaire du Nord mettant en évidence des éléments, des figures et des schémas narratifs permettant de situer un récit dans le monde nordique. Par rapport à la nordicité littéraire, la nordicité picturale fonctionne néanmoins sur un mode distinct. Ce qui appartient à l'œuvre, ce sont des couleurs et des tonalités, des textures réelles et représentées, des vecteurs et l'agencement de formes de façon à créer une impression de profondeur. Ces composantes de l'œuvre, qui sont en elles-mêmes déjà signifiantes, peuvent s'agencer et donner lieu à une configuration reconnaissable – un paysage et sa ligne d'horizon, par exemple – et en orienter l'analyse. Ces considérations nous amènent à proposer une méthodologie basée sur un modèle cognitif et perceptuel de catégorisation des œuvres, en vertu duquel nous avons retenu une sélection d'œuvres fortement représentatives de la nordicité picturale et un nombre égal d'œuvres dont la représentativité est moins évidente. Notre objectif est de repenser la nordicité dans un contexte artistique en établissant de nouveaux liens, complétant des relations et adaptant des valeurs afin d'en proposer une définition qui soit exclusive aux représentations picturales, puis d'analyser son mode de fonctionnement dans notre corpus d'œuvres. Outre la perspective circumpolaire, celle-ci devrait favoriser l'intégration de nouvelles données de façon à ne pas se restreindre à une période ou un mouvement. La détermination d'un échantillonnage répond à un souci de cohérence et à une précaution méthodologique visant à valider notre modèle avant de prétendre à son universalité.

Nous proposons donc la définition suivante de la nordicité picturale : élaboration et utilisation d'un langage pictural fondé sur l'établissement de normes de représentation tenant compte des particularités nordiques et en exprimant les spécificités culturelles. Cette recherche s'inscrit dans une démarche culturelle dont la finalité est de représenter à l'aide de techniques appropriées les sujets liés de près ou de loin au Nord. La justesse par rapport à la réalité est possible sans constituer un critère restrictif, l'invention, le mythe, le souvenir,

le rêve ou tout autre caprice de l'imagination étant tout aussi pertinent que les représentations mimétiques du Nord. De par son fondement conceptuel, la représentation picturale de la nordicité prend en considération les caractéristiques de l'environnement (dont la latitude et l'aridité sont variables) et du mode de vie nordiques, mais tient également compte de l'interaction entre les individus et leur milieu naturel, rythmée par les variations saisonnières. Enfin, si pour les artistes de notre corpus le paysage est son genre de prédilection⁴⁶, la représentation picturale de la nordicité n'est pas figée dans un ensemble de signes plastiques et de thèmes iconographiques, bien que certains reviennent plus fréquemment que d'autres et, de ce fait, sont considérés comme étant plus typiques. Les propositions des artistes favorisent le développement de la catégorie des représentations picturales de la nordicité : n'étant pas réfractaire au changement, elle accepte et intègre les divergences et elle est de ce fait appelée à évoluer, selon les courants artistiques picturaux et indépendamment de ceux-ci. Enfin, *nordicité picturale* et *représentation picturale de la nordicité* sont des expressions équivalentes concernant spécifiquement le langage pictural, à la fois dans sa forme et dans son contenu, alors que *nordicité visuelle* désigne plus généralement l'ensemble des productions visuelles. *Expression de la nordicité* se rapporte à la manière de représenter la nordicité, ce qui inclut l'ensemble des moyens picturaux par lesquels elle transite, c'est-à-dire ce qui lui donne une forme visuelle.

La nordicité picturale ne doit pas être confondue avec l'esthétique nordique. Dans l'histoire de l'art, nous associons cette esthétique nordique au phénomène décrit dans le quatrième chapitre voulant qu'après avoir été formés dans les grands centres artistiques européens, les artistes réinterprètent et adaptent les techniques apprises au profit de la représentation de l'environnement nordique. En retournant dans leur pays et en se regroupant pour peindre, les préoccupations des artistes du Norden évoluent au profit de l'exploration de sujets locaux, mais ce n'est que graduellement qu'ils se détachent des

⁴⁶ Cela vaut pour les œuvres produites au tournant du XX^e siècle, mais nous décelons également des signes de la nordicité picturale dans les œuvres abstraites de Paul-Emile Borduas et Jean Paul Riopelle.

influences européennes. Cette démarche marque une première étape de l'émergence de mouvements artistiques qui soient spécifiques aux pays du Norden. L'esthétique nordique ne saurait se limiter aux sujets du Nord et de l'hiver, mais englobe l'ensemble des thématiques abordées par les artistes, pour autant qu'elles s'inscrivent dans un contexte nordique : il suffit par exemple que l'œuvre soit exécutée par un artiste scandinave en contact avec ses pairs, les institutions de son pays ou qui a été initié à différentes techniques artisanales et artistiques auprès de maîtres locaux. La réhabilitation de l'environnement nordique et la recherche de techniques appropriées pour en révéler les spécificités et les qualités intrinsèques ouvrent ainsi la voie à une nouvelle conception de la beauté dans la nature et dans l'art.

Cette étape est préalable à l'expression de la nordicité, qui se développe (ou pas) par la suite, lorsque la prise de conscience de cette dimension nordique dépasse la simple revendication pour devenir partie prenante d'une identité culturelle. La nordicité visuelle naît en outre de la conviction que la représentation picturale de l'environnement nordique est non seulement pertinente, mais nécessaire, le Nord éveillant des sensations particulières. L'impact de la redécouverte de la qualité de la lumière, de l'engourdissement du froid ou de l'odeur de la forêt au dégel est exarçonné par l'absence prolongée des artistes, qui y portent alors une attention renouvelée et cherchent les moyens picturaux d'en rendre les particularités dans leurs œuvres. Sur le plan culturel, la représentation de la nordicité contribue à créer un lien entre des pays partageant un climat et des caractéristiques septentrionales, comme l'éloignement ou une période d'ensoleillement réduite en hiver. En arts, la nordicité picturale est particulièrement marquée par la représentation des thèmes du Nord et de l'hiver et ce, en dehors de toute influence méditerranéenne. Ce nouveau regard porté sur l'environnement nordique est manifesté concrètement dans les œuvres de notre corpus étudié, œuvres qui constituent des expressions de la nordicité par leur manière de donner à voir des sujets nordiques. La nordicité picturale découle de l'exploration d'un ensemble thématique en lien avec le référent iconique que constitue le paysage nordique ainsi que de la recherche d'un vocabulaire plastique, iconique et spatial permettant de mettre en valeur ses particularités.

2.2 Transactions conceptuelles du lieu réel à la représentation en arts visuels

2.2.1 Du géographique aux critères des nordicités culturelle et picturale

La typologie établie par Hamelin se déploie en quatre champs de recherche présentant un intérêt pour l'étude des représentations picturales, soit les nordicités thématique, zonale, mentale et saisonnière⁴⁷. Comme l'indique sa dénomination, la nordicité thématique désigne un ensemble de questions qui, dans une perspective nordique, se rapportent aux données naturelles (le climat, la végétation, les précipitations) et aux paramètres humains (les frontières politiques)⁴⁸. Considérée dans le domaine des œuvres visuelles, elle prend en charge l'ensemble des thèmes iconographiques de la nordicité picturale : la neige et les phénomènes atmosphériques, les caractéristiques de l'environnement physique et les ressources disponibles⁴⁹, les effets du climat sur les habitants et les traditions nordiques, les sports et les loisirs, les modes de vie et de survie, etc. Cette liste non exhaustive ne renvoie pas seulement à l'univers des possibles, mais identifie des thèmes de la nordicité que l'on retrouve bel et bien dans les œuvres d'artistes canadiens, québécois, finlandais, suédois et norvégiens au tournant du XX^e siècle. La représentation paysagère permet ainsi de montrer les éléments naturels de l'environnement nordique et d'en révéler les implications culturelles. Ces thèmes rejoignent en outre les préoccupations des artistes en leur offrant un prétexte au développement de techniques aptes à représenter les particularités des

⁴⁷ Louis-Edmond Hamelin, *Écho des pays froids*, Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 1996, p. 247 à 253.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 247 et 269.

⁴⁹ L'origine minérale d'un pigment peut participer à la signification d'une œuvre si, par exemple, son origine nordique est connue et porte en ce sens une dimension symbolique. À cet effet, Georges Roque distingue la couleur comme substance (le pigment) de la couleur comme forme (la teinte). Le pigment est un signe indiciaire alors que la teinte est un signe symbolique, en particulier lorsque son choix découle d'une prescription iconographique. Georges Roque, « À propos du Traité du signe visuel : une remarque et deux questions », in *Le Groupe µ. Quarante ans de rhétorique – Trente-trois ans de sémiotique visuelle* : Actes du colloque (Liège, 11-12 avril 2008), sous la dir. de Maria Giulia Dondero et Göran Sonesson, Limoges : Presses universitaires de Limoges, n. p.

paysages nordiques tout en s'adaptant à leurs contraintes. La nordicité zonale⁵⁰ considère le positionnement d'un lieu à des latitudes élevées tout en tenant compte de l'incidence de l'altitude, puisque la haute montagne présente des similitudes avec le Nord : pensons aux neiges éternelles du Mont Blanc, par exemple, les Alpes se trouvant pourtant au cœur de l'Europe. Selon le géographe, le degré de nordicité n'est pas tant déterminé par l'emplacement septentrional d'un lieu que par la rigueur de ses conditions climatiques⁵¹. En nommant l'endroit, le titre d'une œuvre peut indiquer une nordicité zonale, mais sans l'apport de données extrinsèques ou de documents afférents, la reconnaissance du lieu représenté par sa seule configuration spatiale tient de l'exception, cette imprécision en faisant un paysage nordique anonyme. En somme, la nordicité zonale est établie par des allers-retours successifs entre le lieu réel, le lieu imaginé et le lieu représenté, d'où la possibilité d'une imprécision onomastique, pour autant que sa nordicité soit confirmée par des éléments thématiques ou hivernaux.

La nordicité saisonnière est le type qui évoque le plus aisément la réalité nordique, ce qui peut être expliqué par la prépondérance des éléments de l'hiver dans l'imaginaire du Nord, lui prêtant les traits stéréotypés d'un paysage épuré paré d'un manteau blanc. Décrite comme une nordicité temporaire⁵², elle est le plus souvent associée à l'hivernité, dont les phases sont le début de l'hiver, avec ses premières chutes de neige et les tâches inhérentes à l'hivernation; le plein hiver, marqué par des conditions rigoureuses, des activités et des sports extérieurs; la fin de l'hiver, accompagnée du dégel, de l'apparition de la verdure et d'une certaine renaissance sur le plan humain⁵³. La nordicité saisonnière ne se limite pas à l'hivernité, mais désigne les caractéristiques nordiques de toutes les saisons : il n'y a qu'à penser aux flots tumultueux des rivières suralimentées par la fonte des neiges au printemps,

⁵⁰ Le géographe utilise à l'occasion le terme *territorial*, mais nous considérons que *zonal* permet des découpages multiples en fonction de critères plus révélateurs que les frontières politiques.

⁵¹ Pour cette raison, Hamelin considère le Québec comme étant nordique, même s'il est situé bien plus au sud que les pays scandinaves.

⁵² Hamelin, « Le québécoisisme nordicité », p. 59.

⁵³ Hamelin, *Écho des pays froids*, p. 224

au soleil encore bien haut à minuit au solstice d'été et aux arbres se dénudant à l'automne. L'été nordique est particulièrement évocateur, la courte durée de son cycle et la longueur de ses jours lui conférant une certaine intensité, accentuée par la surabondance de lumière. Cela dit, le terme *transitoire* rend mieux compte de l'évolution cyclique de la nature au gré des saisons. Alors que *temporaire* sous-entend un passage à autre chose après une période limitée, *transitoire* implique une transformation graduelle. Entraîné dans une succession d'agonies et de renaissances, le paysage nordique est marqué par des saisons distinctes qui en modifient peu à peu l'aspect sur une base annuelle, leur représentation étant également différenciée, en particulier sur le plan de la couleur.

Les artistes des pays étudiés représentent généralement le printemps par des teintes terreuses ou délavées, l'été par des couleurs vives et saturées, l'automne par des teintes chaudes dégradées (ocre, brun-rouille, rouge vif, etc.) et l'hiver par des nuances de blancs, de bleu et des teintes pastel. Dans la nature, ces couleurs que nous observons dans les œuvres ont un fondement physique : celles du printemps proviennent de l'excès de limon transporté par l'eau de fonte, celles de l'été s'expliquent par l'angle des rayons du soleil sur le sol, celles de l'automne résultent de la transformation des pigments des feuilles et celles de l'hiver dépendent de la neige. Or, l'observation de la nature s'inscrit à différents degrés dans la démarche des artistes de notre corpus. Le printemps tel que représenté par Jackson (Figure A.I 9) s'oppose sur le plan chromatique à ce que l'on observe chez Thesleff (Figure A.I 10), mais les deux œuvres renvoient au signifié plastique *mouillé* ou *délavé*. Chez Jackson, la terre gorgée d'eau donne une impression de lourdeur alors que chez Thesleff, au contraire, la brume voile le paysage en toute légèreté. La scène hivernale de Cullen (Figure A.I 5) présente un tel voile, mais aux informations tactiles apportées par cet effet diffus s'ajoutent les données d'une mémoire auditive : la poudrerie ne cache pas seulement la ville au regard, mais elle en étouffe les sons. De manière générale, le relief arrondi et les textures des paysages d'hiver renvoient au signifié plastique *feutré* ou *assourdi*, à condition que leur palette chromatique soit limitée. L'œuvre de Werenskiold (Figure A.I 8) constitue donc l'exception de notre corpus, les couleurs brillantes et le grand nombre d'éléments évoquant une certaine effervescence faisant contrepoids à la retenue exprimée par les paysages

hivernaux épurés. Devant cette œuvre, nous sommes loin de l'impossibilité de l'inaction à laquelle réfère Daniel Chartier⁵⁴ ou de la résignation suggérée par Halonen dans *Avannolla* (Figure A.I 6). *Holmenkollen* de Werenskiöld témoigne plutôt d'une volonté de se jouer de la contrainte hivernale, comme c'est le cas dans *Patineuse* de Zorn (Figure A.I 7). Ces œuvres démontrent que la nordicité saisonnière ne peut être réduite aux conditions naturelles, mais tient compte de la relation entre l'homme et son environnement⁵⁵.

Les connotations négatives associées à l'hiver témoignent d'une mésadaptation ou d'un traumatisme psychologique, d'une crainte parfois fondée face à des conditions mettant l'individu à l'épreuve pendant de longs mois et sur lesquelles il n'a aucun pouvoir. Le Nord peut également être l'objet d'un surinvestissement idéologique. L'appréhension du monde nordique touche donc à un dernier type que Hamelin dénomme nordicité mentale. Cette nordicité concernant l'individu ne se restreint pas à la perception, dépasse le sens de cognitif et peut être faussée, puisqu'elle correspond à un cheminement intellectuel⁵⁶. Contrairement à Hamelin, nous ne croyons pas que *mental* soit un terme plus englobant que *cognitif*, puisqu'en se limitant au fonctionnement psychique et à l'intellect, il ne prend pas en charge la dimension sensorielle de l'expérience. Pour le géographe, il s'agit d'un état psychologique et intérieur, mais il omet de préciser s'il comprend la dimension imaginaire. Bien que la nordicité thématique prenne en considération des données se rapportant à l'humain, la nordicité mentale est néanmoins le type qui rend le mieux compte de la dimension affective de l'expérience nordique. En reconnaissant que le Nord ne se résume pas à sa dimension physique, mais que son appréhension donne lieu à des interprétations subjectives, ce type permet à Hamelin de positionner l'individu au cœur de sa conception de la nordicité. De par le lien émotionnel établi entre un individu et un espace déterminé, la territorialité se rapporte à la nordicité mentale. L'anthropologue américain Edward T. Hall y voit une conduite permettant à l'homme de classer les espaces en fonction des rapports

⁵⁴ Daniel Chartier, « Toward a grammar of the idea of North : Nordicity, Winterity », trad. par Elaine Kennedy, *Nordlit*, no 22, hiver 2007, p. 45; « Au Nord et au large », p. 22 et 25.

⁵⁵ Selon Hamelin, elle est socioclimatique. Hamelin, *Écho des pays froids*, p. 253.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 252.

entretenus⁵⁷. Le sémioticien Pierre Boudon estime pour sa part que plusieurs couches de déterminations socio-politiques forment la territorialité, qui se développe entre matérialité et virtualité⁵⁸. Cela dit, l'appréhension du monde nordique par l'individu n'est pas tant liée à ses connaissances qu'aux données de son expérience, le Nord dépassant le référent territorial pour devenir un état d'esprit : il se trouve dans la tête et dans l'être, à l'intérieur de l'individu et dans le monde extérieur⁵⁹. Sa représentation picturale peut témoigner d'un attachement affectif s'il est familier ou d'un malaise s'il est perçu négativement.

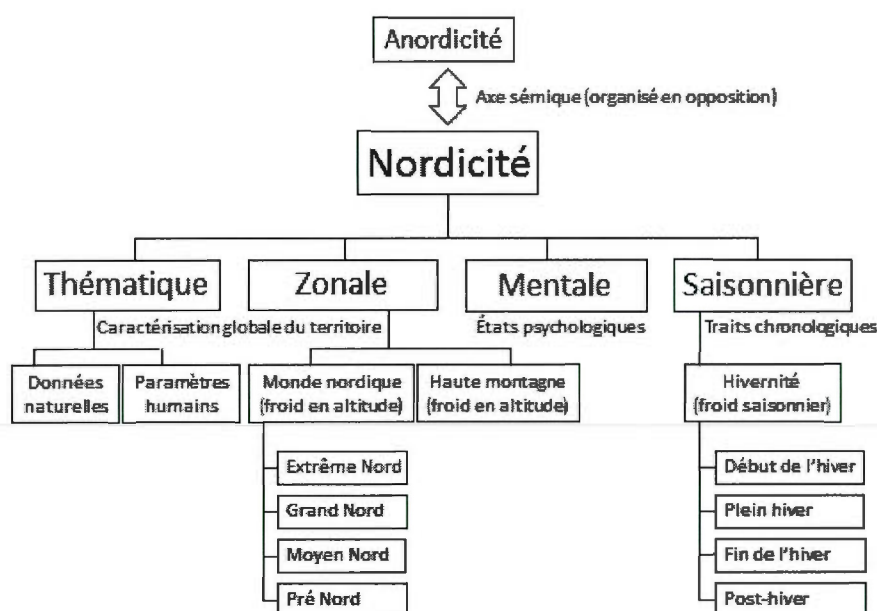


Schéma 1 Taxonomie de la nordicité de Louis-Edmond Hamelin

Essentiellement, les nordicités thématique et zonale relèvent de la caractérisation globale du territoire, la nordicité saisonnière touche aux traits chronologiques et la nordicité

⁵⁷ Edward Twinchell Hall, *La dimension cachée*, Paris : Seuil, 1971, p. 158. Nous détaillerons la typologie des distances de Hall dans le prochain chapitre. Essentiellement, les scènes avec une présence humaine favorisent la représentation des distances intimes, personnelles et sociales alors dans de nombreux paysages désertés, la distance publique est de mise.

⁵⁸ Pierre Boudon, « Catégoriser la forme spatiale. Approche sémiotique de la catégorie de l'aspect dans la formation du territoire », *VISIO*, 4, 2 (été 1999), p. 43-46.

⁵⁹ Hamelin, « Le québécoisisme nordicité », p. 58.

mentale concerne les états psychologiques. (Schéma 1) Les deux premiers types mettent l'accent sur la dimension spatiale (bien que la nordicité thématique la dépasse) alors que les deux autres prennent respectivement en charge les aspects temporels et personnels. Dans les représentations picturales de la nordicité, ces types sont souvent complémentaires, leur prééminence variant selon l'œuvre. Des catégories subordonnées complètent cette typologie de façon à former une taxonomie à laquelle s'oppose l'anordicité : la nordicité thématique comprend les données naturelles et les paramètres humains; la nordicité zonale concerne le froid en altitude (la haute montagne) et le froid en latitude (le monde nordique), qui se subdivise en extrême Nord, Grand Nord, Moyen Nord et pré Nord; la nordicité saisonnière inclut l'hivernité et ses sous-catégories que sont le début de l'hiver, le plein hiver, la fin de l'hiver et le posthiver⁶⁰. Quant à la nordicité mentale, le géographe développe peu cet aspect, d'où l'absence de sous-catégories associées à ce type. Le schéma ainsi défini offre un modèle classificatoire des éléments de la nordicité demandant quelques aménagements afin de passer des données géographiques à la représentation picturale. L'œil familiarisé avec les manifestations de la nordicité peut d'emblée relever des stratégies utilisées par les artistes : la récurrence de certaines figures, l'épuration des formes, la palette chromatique limitée, etc. À titre d'exemple, *Holmenkollen* d'Erik Werenskiöld (Figure A.1 8) présente une nordicité thématique tenant compte à la fois des données de l'environnement nordique et de sa dimension culturelle. La compétition de ski alpin implique la présence de skieurs, d'un public et d'une montagne, qui réfère au froid en altitude. Sur le plan de la composition, le sujet est appuyé par la frontalité et la centralité de la piste, qui forme schématiquement une étendue triangulaire blanche orientant le regard vers le haut du tableau (et de la montagne), effet accentué par la pointe du drapeau. L'activité hivernale s'inscrit dans une nordicité saisonnière (l'hivernité), qui dans ce cas, sur le plan de la nordicité mentale, évoque des traits psychologiques positifs. En ce sens, la compétition connote le dépassement de soi et constitue un événement valorisant les

⁶⁰ Hamelin, *Nordicité canadienne*, p. 408. Ces sous-catégories sont celles identifiées par Hamelin. Nous croyons cependant que d'autres catégories subordonnées pourraient être ajoutées, notamment sous la nordicité saisonnière qui ne devrait pas se limiter à l'hivernité.

plaisirs hivernaux. Elle reprend aussi un des schémas narratifs récurrents de la nordicité : celui de l'épreuve physique.

Sur le plan conceptuel, des transactions ont été proposées par Daniel Chartier afin de « dégager des contraintes géographiques "l'idée du Nord" pour étudier cette dernière tant en termes de représentations que de discours culturel, littéraire et symbolique⁶¹ », permettant ainsi le passage d'une nordicité géographique à une nordicité culturelle. Selon l'hypothèse formulée par le chercheur, les représentations du Nord s'inscrivent dans des couches de discours pouvant être rattachées à différentes cultures ou courants esthétiques. Il définit ainsi l'imaginaire du Nord comme un ensemble d'éléments, de caractéristiques et de figures transmis par la culture et formant un réseau de significations symboliques⁶². Résultat d'un travail collectif de lecture et d'analyse de centaines d'œuvres littéraires, la grammaire du Nord (A.III)⁶³ établie dans le cadre des travaux du Laboratoire dirigé par Chartier tient compte de la prédominance de la dimension imaginaire sans toutefois que la réalité du Nord soit complètement évacuée. Outre les localisations nordiques des récits, cette grammaire identifie de nombreux types de lieux et prend en considération des aspects comme le froid et les distances. Par rapport à la typologie de Hamelin, elle propose un autre mode de classification des données se rapportant aux nordicités thématique, zonale, mentale et saisonnière. Elle s'en distingue toutefois en mettant l'accent sur la dimension imaginaire en plus d'identifier des données sensorielles (couleurs, lumière, silence, chaleur) que l'on retrouve dans les récits nordiques.

Contrairement au récit dont l'intrigue se dévoile au fil des mots, faisant apparaître des figures et situant leurs interactions dans des lieux, le tableau se donne immédiatement au regard. Si la grammaire du Nord renvoie à des thèmes iconographiques que l'on retrouve dans les représentations picturales de la nordicité, elle ne fait qu'effleurer les particularités

⁶¹ Chartier, « Couleurs, lumières, vacuité et autres éléments discursifs », p. 25.

⁶² *Ibid.*, p. 23.

⁶³ Les banques de données du Laboratoire identifient plusieurs localisations, types de lieux, éléments, caractéristiques et figures de l'imaginaire du Nord. Voir l'annexe III.

du langage visuel. La nordicité picturale ne privilégie pas uniquement des couleurs – Chartier souligne l’omniprésence du blanc et du bleu ainsi que des touches d’orangé marquant le plus souvent une présence humaine –, mais aussi des effets de textures et des modes particuliers d’organisation de l’espace. Le paysage peint comporte des indices du type de lieu représenté, la présence de constructions induisant qu’il est habité alors qu’une nature sauvage laisse croire qu’il est exempt de toute présence humaine. Considérant ce qui est vu, rien ne nous autorise à qualifier un paysage de « lieu de la fuite » ou de « lieu loin de tout », même s’il semble intouché ou inaccessible. La luxuriance de la nature représentée ne nous permet pas d’affirmer que nous sommes devant un « lieu de la richesse », de même qu’une œuvre ne montre jamais un « lieu impossible à décrire », puisque son existence dépend de signes iconiques, plastiques et spatiaux en faisant justement un ensemble descriptible. Dans les œuvres de notre corpus, nous constatons alternativement la présence d’un grand nombre d’éléments ou de peu de marqueurs spatiaux, une distribution des formes rythmant la composition ou un espace construit de façon à diriger notre regard vers un motif lointain, des plans rapprochés les uns des autres ou fortement distancés, une symétrie relative ou une organisation vectorielle.

Les scènes habitées et les scènes désertées de la nordicité picturale renvoient à des configurations spatiales particulières, jouant sur ces modes d’organisation de l’espace que nous venons d’énoncer (il y a d’autres possibilités). Les paysages purs présentent le plus souvent des structures ouvertes alors que dans les paysages incluant une présence humaine, les structures fermées (du moins partiellement) sont courantes, mais il n’est pas rare qu’un type de scène emprunte des stratégies privilégiées par l’autre. Dans *Ensi Lumi* de Louis Sparre (Figure A.I 14), par exemple, les plans sont rapprochés et les formes sont contenues dans un espace fermé, mais une ouverture dans le coin supérieur droit permet au regard de se perdre au loin, dans un espace situé en quelque sorte *derrière* le motif central de l’œuvre. Dans *Skogen* (1892) de Prince Eugen (Figure A.I 28), la densité de la forêt a pour effet d’abolir les repères de l’espace, le regard se faufilant entre les arbres sans toutefois pouvoir pénétrer au loin. À part quelques traits lumineux orangés, les couleurs sombres suggèrent qu’un arbre en cache un autre et ainsi de suite jusqu’à l’infini, un effet

accentué par le prolongement des arbres dans le hors-champ sur les côtés et dans le haut du tableau. Sur le plan de la spatialité, cette œuvre s'oppose aux représentations du désert blanc en ce que l'espace est complètement fermé, mais dans les deux cas, les repères permettant de s'orienter sont brouillés. Telle qu'elle apparaît dans *Vinternatt i Rondane* d'Harald Sohlberg (Figure A.I 4), la forme schématique de la montagne et son traitement – choix de la couleur, textures, disposition entre deux bandes plus foncées – donne l'impression d'une masse creusant l'espace. De manière similaire, la montagne dans *Hösten* de Helmer Osslund (Figure A.I 11) est une masse foncée située entre deux bandeaux clairs (le ciel et l'eau) et de ce fait, elle semble s'enfoncer vers un espace lointain. Dédoublée au niveau de la ligne d'horizon, elle est ainsi rendue plus imposante. Dans *Holmenkollen* d'Erik Werenskiöld (Figure A.I 8), le spectateur de l'œuvre est situé au pied de la montagne et il adopte un point de vue en contreplongée sur la piste de ski, qui constitue alors un vecteur dirigeant le regard vers le haut de la composition plutôt qu'une masse. Ces trois œuvres présentent une symétrie relative.

Bien que les représentations picturales de la nordicité présentent des types de lieux que l'on retrouve dans la grammaire du Nord⁶⁴, la localisation d'une scène est pratiquement impossible à déterminer sans l'apport d'indices extrinsèques à l'œuvre. En ce qui a trait aux éléments, ils renvoient à la dimension iconographique des œuvres, puisqu'ils décrivent l'environnement géographique, les phénomènes astronomiques ou météorologiques, la cyclicité des saisons, les traditions et les cultures nordiques⁶⁵. Sur le plan physionomique, les figures de l'imaginaire du Nord (Amérindien, Blanc, Scandinave, Viking, etc.) ne sont pas

⁶⁴ Dans la grammaire du Nord de Chartier, certains types de lieux ne sont pas considérés comme tels : la haute montagne est présentée comme une localisation alors que les cours d'eau (lac et rivière) et la forêt sont identifiés en tant qu'éléments. Si cela est justifié dans les récits littéraires, il nous semble préférable de les considérer comme étant des types de lieu, dans les œuvres visuelles, attendu qu'ils renvoient à des modes d'organisation de l'espace spécifiques. Présenté comme une figure de l'imaginaire du Nord, nous ne retrouvons pas d'iceberg dans notre corpus mais le cas échéant, nous le considérerions plutôt comme l'indice d'une localisation nordique.

⁶⁵ À la grammaire du Nord, nous devons ajouter de nombreux objets appartenant aux traditions nordiques (skis, raquettes, patins, costumes, *maypole*) ou évoquant un savoir-faire spécifique aux cultures nordiques (la lessive ou la pêche sur la glace, la transformation de la sève d'érable, des méthodes de constructions), puisqu'ils désignent une nordicité culturelle.

aussi typées que dans les œuvres littéraires, mais les figures féminines sont nombreuses. À l'exception des figures légendaires des artistes finlandais (comme dans les illustrations du Kalevala d'Akseli Gallen-Kallela), les personnages ont rarement une fonction précise (explorateur, marchand, coureur des bois, etc.)⁶⁶. Enfin, les figures humaines sont montrées dans leurs activités ou présentées en tant que témoins. Dans les œuvres *Avannolla* de Pekka Halonen (Figure A.I 6), *Ensi Lumi* de Louis Sparre (Figure A.I 14) et *Poudrerie, rue Craig, Montréal* de Maurice Galbraith Cullen (Figure A.I 5), les personnages subissent les inconvénients de l'hiver sans être exemptés de leurs obligations alors que Theodor Kittelsen fait de l'humain le témoin du spectacle surnaturel de la nature dans *Rjukanfossen* (Figure A.I 16). Nous sommes ici dans l'interprétation, mais comme nous l'avons démontré plus haut, ce modèle offre une prise à l'analyse des dimensions plastiques, iconiques et spatiales des représentations picturales de la nordicité. En ce sens, il tient compte des phénomènes optiques (les blancs colorés de la neige), des couleurs (blanc, bleu et orange) et des modes d'organisation de l'espace en fonction des types de lieux.

2.2.2 Pour une adaptation de la typologie de la nordicité et des valeurs polaires

Du fait qu'elle a été pensée dans le domaine de la géographie humaine, la nordicité s'ouvre à la représentation en tant qu'activité génératrice de sens, comme l'ont démontré les travaux menés dans le domaine de la nordicité culturelle. Cependant, face aux œuvres d'art, nous ne sommes pas devant les phénomènes réels, mais devant leur représentation, pour autant que la nature ne soit pas niée. Ainsi, comme le souligne Chartier, ce n'est pas

⁶⁶ Par exemple, *The Drive* (1916) de Tom Thomson évoque le travail des draveurs dans les exploitations forestières sans toutefois montrer ces travailleurs. On retrouve des figures plus typées de l'imaginaire du Nord dans les œuvres du XIX^e siècle comme celle de l'Amérindien (chez les Canadiens Cornelius Krieghoff et Paul Kane), du chasseur (chez le Canadien William Blair Bruce), du militaire (chez le Suédois Gustaf Cederström et le Finlandais Albert Edelfelt) et de la mort (chez le Finlandais Magnus Enckell), ces personnages étant le plus souvent situés dans un paysage hivernal. Par la suite, les représentations picturales de la nordicité montrent plus rarement de telles figures. Chez A. Y. Jackson, par exemple, la figure de l'Amérindien est moins caricaturale que chez Paul Kane.

tant le Nord que l'idée du Nord qui est représentée dans les productions culturelles⁶⁷. Cette idée est introduite graduellement dans les récits par le concours de figures, d'éléments et de schémas narratifs alors qu'elle se donne au regard *hic et nunc* dans les paysages. Cela dit, le modèle de Chartier considère le symbolisme des œuvres, mais des ajustements doivent être proposés afin de surmonter son incapacité à prendre en charge leurs dimensions plastiques, iconiques et spatiales. Quant à l'appareil théorique mis en place par Hamelin, nous en retiendrons la structure globale sans nous y contraindre, les quatre types de nordicité nous permettant d'aborder l'articulation des déictiques spatiaux, personnels et temporels. En formant une chaîne de relations, cette triple articulation permet de comprendre de quelle manière se développe la nordicité dans les œuvres visuelles, quelles stratégies permettent de l'exprimer et entre quels pôles elle se déploie de façon à produire cet effet de sens. Ainsi, la présence humaine ou son absence engendre un ensemble de thématiques possibles, entraînant des contraintes significatives dans la configuration de l'espace, qui déterminent par exemple les possibilités virtuelles de déplacements ou évoquent l'enfermement. La figure humaine implique une temporalité sur le plan de l'expression par des effets de mouvement et sur le plan du contenu par l'action représentée (activités sportives, sociales, économiques, etc.) ou encore par des thèmes liés aux transitions (le cycle des saisons, les labeurs, les célébrations ou les événements périodiques, etc.). En outre, la manière dont l'espace est représenté et les thématiques abordées dans l'œuvre témoignent du point de vue du peintre sur la nordicité.

De la même façon que la nordicité saisonnière est communément conçue sous les traits de l'hivernité jusqu'à se confondre avec celle-ci, certains aspects d'un type sont plus courants que d'autres et deviennent par conséquent ceux qu'on lui prête d'emblée. Ainsi, l'image du paysage de neige et de glace s'impose plus fortement que les représentations picturales d'un Nord tempéré. Tout regroupement d'objets, d'œuvres d'art ou de thèmes établi sur la base de critères les reliant d'une façon ou d'une autre comporte des éléments qui sont plus emblématiques que d'autres : un palmier renvoie aux pays du Sud de la même

⁶⁷ Chartier, « Couleurs, lumières, vacuité et autres éléments discursifs », p. 22.

façon qu'un bonzaï évoque le Japon. Pourtant, considérés en tant que catégories, « pays du Sud » et « Japon » englobent bien d'autres éléments caractéristiques. En s'éloignant du modèle canonique, certains éléments d'un ensemble constituent des cas atypiques, bien que leur appartenance soit validée du fait qu'ils remplissent les conditions nécessaires et suffisantes pour en faire partie. Parce qu'elles touchent à une dimension marginale pour quiconque ne possède pas une expérience concrète de la vie en territoire nordique, des œuvres montrant le soleil de minuit ou évoquant l'enfermement des longs mois d'hiver constituent des exemplifications atypiques de la nordicité. Par exemple, *Midsommardans* d'Anders Zorn (Figure A.I 15) et *Ensi Lumi* de Louis Sparre (Figure A.I 14) dévoilent des aspects méconnus de la réalité nordique au sens où ils ne sont pas aussi fréquemment représentés que la blancheur virginale de l'hiver. Enfin, le rattachement d'une représentation à l'un des quatre types de nordicité (thématique, zonale, saisonnière et mentale) n'exclut pas son admission simultanée à un autre, une œuvre étant généralement plurivoque, malgré une unité de sujet apparente.

Chez Hamelin, un indice permet d'évaluer, puis d'établir une comparaison entre les lieux et les faits nordiques, le Nord constituant une entité territoriale où les choses sont liées d'une façon ou d'une autre⁶⁸. Une dizaine de facteurs permettent de calculer les valeurs polaires (vapo) et d'attribuer un degré de nordicité à un lieu, sur une échelle de zéro à cent : la latitude, la chaleur estivale, le froid annuel, la présence des glaces (au sol et sur les cours d'eau), les précipitations, la couverture végétale, l'accessibilité terrestre, les services aériens, la population et les activités économiques⁶⁹. En arts, l'établissement d'un tel indice met en évidence des manières distinctes de représenter l'idée du Nord selon le type de scène, tenant compte de possibilités variées. Aux valeurs polaires géographiques (vapo), nous opposons des valeurs nordiques artistiques (vano). Bien qu'elles soient calquées sur les vapo, les vano prennent en considération l'ensemble des thématiques de la nordicité picturale et se manifestent par la représentation d'une localisation nordique

⁶⁸ Hamelin, « Le québecisme nordicité », p. 57. Cet indice de nordicité vaut également pour l'Antarctique.

⁶⁹ Hamelin, *Écho des pays froids*, p. 20.

présumée grâce à des indices révélateurs⁷⁰; la représentation d'une saison marquée; des indicateurs représentationnels des conditions climatiques ou sur le plan symbolique, la présence de mises en garde; des études quant à la représentation de la neige ou de la glace; la représentation des précipitations ou des vents violents; le type de végétation représenté; une représentation offrant des indices quant au degré d'isolement; la représentation des moyens de locomotions et de la nature des infrastructures; la représentation des traditions, des costumes et des constructions; la représentation des activités de loisir, du travail et des tâches domestiques. (Tableau 1) La « traduction » des facteurs identifiés par Hamelin ne permet toutefois pas de pondérer la nordicité picturale de la même manière que le géographe accorde une cote aux données recueillies dans son index. Toute représentation picturale de la nordicité reprend au moins l'une de ces valeurs, celle-ci étant un indice de pertinence sans que leur addition en augmente le degré de typicité. Ainsi, la réunion de toutes ces thématiques dans une œuvre – ce qui de toute façon est impossible, certaines étant mutuellement exclusives – n'en ferait pas une *meilleure* représentation picturale de la nordicité qu'une œuvre reprenant un seul de ces thèmes. Nous compléterons ces vanto dans le prochain chapitre, en tenant compte des modes d'organisation de l'iconicité, de la plasticité et de la spatialité des quatre sous-catégories de la nordicité picturale.

⁷⁰ Les titres peuvent indiquer la localisation de la scène, mais les informations qu'ils apportent sont peu fiables, en plus d'être extrinsèques à l'œuvre.

Valeurs polaires de Hamelin (vapo)	Valeurs nordiques artistiques (vano)
la latitude	représentation d'une localisation nordique présumée grâce à des indices révélateurs
la chaleur estivale	représentation d'une saison marquée
le froid annuel	des indicateurs représentationnels des conditions climatiques ou sur le plan symbolique, la présence de mises en garde (comme la figure de la mort)
la présence des glaces (au sol ou sur l'eau)	des études quant à la représentation de la neige ou de la glace
les précipitations	représentation des précipitations ou de vents violents
la couverture végétale	le type de végétation représenté
l'accessibilité terrestre	représentation offrant des indices quant au degré d'isolement
les services aériens	représentation des moyens de locomotions et de la nature des infrastructures
la population	représentation des traditions, des costumes et des constructions
les activités économiques	représentation des activités de loisir, du travail et des tâches domestiques

Tableau 1 Comparatif des valeurs polaires et des valeurs nordiques artistiques

De par le degré de figuration élevé des œuvres de notre corpus, nous sommes devant des signes iconiques, qui présentent un certain rapport de ressemblance avec les objets du monde auxquels ils réfèrent. À cet effet, la représentation picturale du paysage nordique implique une transition du réel à l'imaginaire, dans laquelle le Nord passe de signifiant à signifié : il y a d'abord la perception du paysage réel, puis le désir de le représenter pour le montrer à autrui qui ne l'a pas sous les yeux. Bien qu'il ne soit pas le seul ni le premier à s'attaquer à cette question, Umberto Eco soulève le problème de la production de sens, c'est-à-dire ce qui fait qu'un signe peut être perçu comme équivalent à ce qu'il représente⁷¹.

⁷¹ Eco, *La structure absente*, p. 175-177. Eco aborde cette problématique par l'exemple de la représentation d'un verre de bière dans une image publicitaire : le sujet percevant reconnaît en ce signe un objet du monde environnant et s'il en perçoit la fraîcheur grâce à un signe indiciel (le voile de buée), il ne la sent pas.

Quelles sont les transactions permettant d'établir des équivalences entre le monde et sa représentation, à partir d'un nombre limité d'éléments et en ne retenant que les caractéristiques essentielles à une représentation valable du lieu? Ces remarques recourent notre problématique, à savoir quels sont les mécanismes de production de sens associés à la nordicité et comment ceux-ci s'élaborent à partir du discours tenu par les artistes. En d'autres termes, comment passe-t-on du Nord à la représentation de la nordicité? Aussi bien du point de vue du créateur que de celui du récepteur d'une œuvre, un lien est établi entre l'objet-paysage et sa représentation par les codes graphiques et de représentations, ces codes étant culturellement acquis et par conséquent, régis par des conventions. Les traits pertinents du paysage, retenus en mémoire par l'artiste, serviront de matériau iconique de base à l'édification de la future représentation dudit paysage, selon ses propriétés optiques (ce qui est visible) ou ontologiques (ce qui est connu ou présumé)⁷². Ainsi, les signes iconiques reproduisent des conditions de la perception de l'objet en sélectionnant des stimuli et en en rejetant d'autres de façon à ce que l'artiste puisse « construire une structure perceptive » qui renvoie à la structure de l'objet réel dénoté par le signe iconique⁷³.

Ce serait la coordination des stimuli perçus et surtout la sélection de certaines caractéristiques de l'objet perçu – les couleurs, les rapports spatiaux, la luminosité, les textures, etc. – qui définissent la structure des représentations picturales⁷⁴. Par relation intermodale du visuel aux autres systèmes sensoriels⁷⁵, les caractéristiques plastiques et iconiques du paysage sont captées et servent à l'élaboration d'une image mentale de laquelle naîtra la représentation peinte. Pensons à la valeur thermique des couleurs, qui sont estimées comme étant chaudes ou froides, ou à de tels signes que la lumière

⁷² *Ibid*, p. 180.

⁷³ *Ibid*, p. 176.

⁷⁴ *Ibid*, p. 175-177.

⁷⁵ Nous adhérons à l'hypothèse de la sémioticienne Jocelyne Lupien voulant que l'art soit de nature polysensorielle : ce n'est pas parce qu'une œuvre s'adresse à l'œil que tout en elle est visuel. Jocelyne Lupien, « Espaces sensoriels en arts visuels », *Revue Visio*, vol. 1, no 3. (mars 1997), p. 34-43.

surabondante, les couleurs agressives de l'automne ou celles à la fois douces et vibrantes de l'hiver. La représentation fait appel à des stratégies qui se déploient sur les plans plastiques, iconiques et spatiaux pour mettre en place les structures d'un espace illusoire. Dès lors, nous ne sommes plus tant devant des illustrations de l'environnement nordique que face à des expressions artistiques de la nordicité transitant par des marqueurs du Nord, comme la luminosité, les conditions atmosphériques, les variations climatiques, la topographie, les activités humaines issues des traditions nordiques ou imposées par le milieu, etc. Ainsi, les types de nordicité et leur identification relèvent de l'iconique et de l'interprétation iconologique alors que les couleurs, les lignes, les taches, l'axialité du support et les textures réelles appartiennent au niveau plastique de l'œuvre, la dimension symbolique du bleu et du blanc découlant d'un signifié plastique⁷⁶. Les œuvres explorant les thèmes de l'imaginaire du Nord comportent souvent de mêmes éléments formels, agencés selon différentes combinaisons. Dans certains cas, ce sont des représentations minimalistes des éléments d'un environnement épuré alors que d'autres œuvres mettent plutôt l'accent sur la surcharge d'une nature foisonnante ou habitée.

Les paysages d'hiver favorisent une réinterprétation d'éléments faisant partie de l'encyclopédie des Occidentaux depuis au moins le début des grandes explorations des régions arctiques au XIX^e siècle : c'est ainsi qu'ont acquis de fortes connotations nordiques le blanc et les couleurs froides, les effets de transparence, la lumière se déclinant en nuances subtiles et l'économie de repères spatiaux⁷⁷. Si les représentations chargées⁷⁸ ne

⁷⁶ Au sujet des signifiés et des signifiants plastiques et iconiques, voir Le Groupe μ , *Traité du signe visuel*, Paris : Éditions du Seuil, 1992, 504 p; Le Groupe μ , « Images. Iconiques et plastiques »; Roque, « À propos du Traité du signe visuel : une remarque et deux questions ».

⁷⁷ Dans le catalogue de l'exposition *Cosmos*, Rosalind Pepall, qui était alors conservatrice de l'art canadien (1915 à 1970) au Musée des Beaux-arts de Montréal, fait état de la perception et de la représentation des paysages arctiques par des officiers de la marine. Malgré leur souci d'exactitude, ces officiers ne se contentent pas de faire des relevés topographiques, mais insistent sur la dimension sublime de ces paysages, s'intéressant notamment aux aurores boréales, à la qualité de la lumière ou à l'infinité de l'espace polaire, mais aussi aux dangers potentiels comme les icebergs et la rudesse du climat. Depuis, on retrouve également ces caractéristiques des paysages arctiques dans les paysages d'hiver. Pepall, « Icebergs, ours polaires et aurores boréales », p. 114-118.

correspondent pas à l'immense espace vide généralement associé au Nord, elles évoquent la question du sublime et reprennent d'autres idées répandues, comme l'inaccessibilité et l'aridité d'un tel environnement. Cela dit, des artistes expriment dans leurs œuvres une nordicité explicite tout en jouant sur les codes culturels faisant du Nord un désert blanc. Ils confrontent les horizons d'attente des spectateurs de leurs œuvres en créant des compositions qui remettent en question les clichés voulant que le Nord soit marqué par un hiver perpétuel et des conditions extrêmes rendant difficile toute activité extérieure. Les représentations atypiques de la nordicité comme *Spring, Lower Canada* d'Alexander Y. Jackson (Figure A.I 9) ou *Rjukanfossen* de Theodor Kittelsen (Figure A.I 16) témoignent d'une réelle connaissance de l'environnement nordique, condition essentielle afin que ces œuvres fassent sens. Au lieu de montrer un Nord dominé par sa dimension hivernale, l'œuvre de Jackson tient compte de la cyclicité saisonnière – importante en outre pour la production du sirop d'érable au Québec – alors que l'œuvre de Kittelsen évoque un folklore et indirectement, l'exploitation par l'homme de la puissance de la nature nordique (en l'occurrence la construction d'un barrage hydroélectrique, comme nous l'indiquions en introduction). Ces œuvres sont des représentations atypiques de la nordicité en ce qu'elles s'éloignent du modèle canonique qui tend à la réduire à l'hivernité.

Les représentations du Nord⁷⁹ font référence à des sollicitations sensorielles puissantes ainsi qu'à des expériences polysensorielles prégnantes. Antérieurement à la représentation,

⁷⁸ On retrouve ce type de représentations de l'environnement sauvage du Nord chez les membres du Groupe des Sept, bien qu'ils n'en détiennent pas l'exclusivité. À cet effet, des œuvres de James Edward Hervey MacDonald, de Tom Thomson et d'Alexander Y. Jackson sont caractérisées par une accumulation d'éléments, une multiplication des obstacles visuels, voire une surcharge qui les distingue des visions épurées du Nord. Chez MacDonald, ces œuvres montrent une nature luxuriante et aux richesses insoupçonnées (*The Beaver Dam* de 1919, *Falls Montreal River* de 1920) ou au contraire, les résultats de leur exploitation (*Logs on the Gatineau* de 1915). Thomson reprend principalement le thème de l'environnement sauvage (*Northern River* de 1914-1915, *In the Northland* de 1915), mais également celui de l'exploitation des ressources (*The Drive* de c.1916). Pour sa part, Jackson met plutôt l'accent sur le mode de vie lié à l'hivernité des petits villages (*Indian Home* de 1927, *Gaspé Landscape* de c.1938), parfois sur la nature sauvage (*First Snow Algoma* de c.1920, *Yellowknife Country, Northwest Territories* de 1929).

⁷⁹ Bien que nous utilisions tour à tour *Nord* et *nordicité*, précisons qu'il y a une distinction conceptuelle claire entre les deux termes. Essentiellement, il n'y a pas de nordicité sans Nord : l'idée

c'est d'abord l'expérience individuelle qui permet de témoigner de la sensation du froid intense et de l'affect de plaisir ou de déplaisir tactile et thermique que l'hiver entraîne, de l'odeur sèche et piquante de l'air glacial, du silence apparent masqué par le bruit sourd de pas dans la neige, etc. Si la nordicité naît du vécu, l'expérience n'est pas une condition *sine qua non* de sa représentation, contrairement à l'imagination, qui permet de rendre présent à l'esprit ce qui est absent. Cette capacité est commune à l'imagination et à la mémoire, à la différence que cette dernière renvoie à une expérience antérieure. Le vécu désignant à la fois ce qui est imaginé et ce qui est perçu, la nordicité picturale puise à ces deux sources : ses représentations sont le produit de l'imagination d'un individu qui connaît ces sensations pour les avoir ressenties. En somme, la nordicité est caractérisée par une sursollicitation (vécue ou imaginée) de certaines sensorialités, qui est à son paroxysme dans un lieu marqué par l'absence de repères, que cette carence soit caractérisée par le vide apparent de vastes étendues blanches ou contre toute attente, par la surabondance d'éléments. Imaginons une œuvre dont le motif central est un ensemble de branches entièrement recouvertes de neige et une œuvre montrant une vaste étendue enneigée où se confondent ciel et terre : bien qu'elles se distinguent sur le plan iconique en évoquant respectivement une accumulation et une économie d'éléments, elles sont toutes les deux susceptibles d'être décrites comme des monochromes blancs. Si ces œuvres se distinguent par leurs effets de textures, l'absence de repère correspond dans ces exemples à une palette chromatique réduite contraignant l'évaluation de la profondeur de champ. Cette absence de repère est donc causée par la surabondance du blanc au détriment des autres signes.

Nordicité et hivernité renvoient à un corpus constitué d'objets divers, mais cohérent par les figures et les éléments qui transcendent les différentes formes littéraires et culturelles, comme le remarque Chartier⁸⁰. Parmi les éléments discursifs du Nord, il relève la forte dimension symbolique de la couleur blanche, souvent associée à une perte de repères

du Nord précède le concept de nordicité et de la même façon, la nordicité picturale présuppose la représentation du Nord. C'est sur cette base que nous affirmons qu'une représentation du Nord puisse être une exemplification typique ou atypique de la nordicité.

⁸⁰ Chartier, « Couleurs, lumières, vacuité et autres éléments discursifs », p. 25.

ou à un idéal de pureté⁸¹. Pour notre part, nous considérons la couleur blanche comme un signe plastique dominant les représentations typiques de la nordicité picturale, c'est-à-dire des paysages hivernaux, attendu la diversité qui caractérise les représentations atypiques à la fois sur le plan du contenu et de l'expression. Si nous défendons la spécificité du langage visuel et de ce fait, une nordicité picturale qui soit distincte des autres formes culturelles, nous reconnaissons néanmoins l'exactitude des observations de Chartier. Ainsi, le chercheur en arrive à un constat qui rejoint aussi bien le littéraire que le visuel, lorsqu'il affirme que le Nord se manifeste par une simplification du paysage et une réduction chromatique⁸². À cet effet, il remarque qu'en isolant les caractéristiques des représentations du Nord, la dimension symbolique du blanc ressort, « déstabilise les repères et menace d'absorber tout ce qui l'entoure dans le néant qu'il représente⁸³ ». Les exemples littéraires de la réduction chromatique et spatiale du paysage arctique abondent, favorisant l'émergence d'un monde inventé. Dans ces récits, l'accent est mis sur l'uniformité du paysage recouvert de neige, sur l'aveuglement provoqué par la surabondance de blanc et la tension continue à laquelle le regard est soumis ou encore, sur la disparition des repères de l'espace et l'absorption des autres couleurs par la blancheur⁸⁴. Réduit à une vaste étendue blanche, le paysage apparaît comme un vide géographique, le profane n'ayant pas la capacité de distinguer les diverses teintes de blanc, les textures de neige ou les épaisseurs de glace. Considéré en tant que notion, le blanc aveugle, couvre, cache, mais il ne s'agit que l'un des signes du Nord : « Le "blanc" concentre la complexité et l'épaisseur discursive de l'imaginaire du Nord en un signe de la vacuité qui dissout tout élément qui viendrait en corrompre l'uniformité⁸⁵ ».

⁸¹ *Ibid.*, p. 22-30.

⁸² *Ibid.*, p. 25.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 30. Nous retrouvons notamment ces aspects identifiés par Chartier dans la *Délégation norvégienne* (2007) du romancier français Hugo Boris, dans lequel la neige fait disparaître les repères de l'espace, l'omniprésence du blanc rendant l'un des personnages pratiquement aveugle.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 30.

Toutes les représentations de l'hivernité de notre corpus contiennent du blanc, mais celui-ci est généralement coloré – à moins que du bleu ne lui soit carrément substitué – et il ne constitue jamais un signe isolé. L'utilisation du blanc pur pour représenter la neige est d'autant plus rare que nombreux sont les artistes qui sont sortis en observer les reflets changeants et ont voulu restituer cet effet dans leurs œuvres. Précisons également que les œuvres étudiées ne montrent pas tant des paysages arctiques que des représentations d'un Nord fantasmé évoquant des latitudes moyennes. Une partie des œuvres de notre corpus correspond à cette idée de paysage nordique épuré, présentant une palette chromatique limitée et des plans dégagés qui comprennent peu d'éléments. Ces traits plastiques et spatiaux sont courants dans les paysages désertés de l'hivernité – à défaut d'oser affirmer qu'ils sont la norme –, mais des scènes comportant une présence humaine reprennent aussi ces codes représentationnels, comme c'est le cas de *Poudrerie, rue Craig, Montréal* de Maurice Galbraith Cullen (Figure A.I 5). Dans cette œuvre montrant la capacité de la neige à effacer les marqueurs du paysage et à uniformiser l'espace, le noir de l'ensemble formé par l'attelage de chevaux se découpe dans la tempête, mais les éléments des plans plus éloignés prennent tous la même teinte bleutée et deviennent ainsi difficiles à distinguer. Conformément aux observations de Chartier, la tempête rend le paysage illisible aux sens en effaçant les repères de l'espace⁸⁶. Si la blancheur de la neige recouvrant la ville évoque une pureté perdue sur le plan discursif, il observe que d'autres couleurs (les bruns, le bleu, les noirs et les pastels) permettent de construire le décor nordique des romans, l'orangé étant généralement un indicateur de la présence de l'homme⁸⁷. Il précise en outre que le blanc est le plus souvent bleuâtre, une observation qui se vérifie également dans les représentations picturales de l'hivernité, notamment dans l'œuvre de Cullen ainsi que dans *Mauve et or* de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (Figure A.I 1). Dans *Vinternatt i Rondane* d'Harald Sohlberg (Figure A.I 4), il ne s'agit plus seulement de nuances, mais de neige bleue.

⁸⁶ *Ibid*, p. 28. Il indique à ce sujet qu'elle ne rend pas seulement aveugle, mais étouffe les sons.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 26-27.

L'alternance entre le blanc et le noir est un autre type de réduction chromatique permettant de représenter le Nord qu'observe Chartier⁸⁸. Si la bichromie est courante dans les œuvres picturales au tournant du XX^e siècle, de telles oppositions entre le noir et le blanc sont rares, ces tons étant généralement colorés ou salis⁸⁹. Par exemple, *Patineuse* de Zorn (Figure A.I 7) est une composition réduite à une teinte foncée, presque noire, et à un beige, le sujet nocturne favorisant la palette sombre et la teinte salie de la glace. Dans d'autres paysages de nuit comme *Vinternatt i Rondane* de Sohlberg (Figure A.I 4) ou *Poudrerie, rue Craig, Montréal* de Cullen (Figure A.I 5), on observe plutôt une opposition entre le bleu de la neige et le noir d'éléments des plans rapprochés, qui sont en quelque sorte à contre-jour. Alors que la luminosité émane de l'arrière-plan dans les œuvres de Sohlberg et de Cullen, l'œuvre de Zorn présente une double source lumineuse, sur le visage du personnage au premier plan à gauche et dans le coin supérieur droit à l'arrière-plan. De manière générale, dans les représentations typiques désertées de la nordicité (et parfois aussi typiques habitées), du blanc ou du bleu est associé à une autre couleur afin de créer un contraste plus ou moins marqué. À cet effet, Gallen-Kallela et Fjæstad associent le blanc au vert dans *Imatra talvella* (Figure A.I 2) et dans *Snö* (Figure A.I 3) alors que Suzor-Coté favorise une combinaison de bleu – mauve selon l'artiste, les deux couleurs n'étant pas très éloignées – et de jaune dans *Mauve et or* (Figure A.I 1). Sur le plan de la plasticité, les représentations typiques de la nordicité picturale sont donc marquées par la prédominance du blanc et du bleu, l'utilisation du noir étant réservée à la représentation d'ombres dans les paysages nocturnes ou aux détails des costumes et des éléments architecturaux. Le blanc (ou le bleu) de la neige est généralement combiné à des textures représentées. Dans *Imatra talvella* (1893), Gallen-Kallela oppose la délicatesse de la neige au sol à la lourdeur de celle sur les branches des arbres, ces textures offrant un contraste à la violence mouvementée de la crue

⁸⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁹ On retrouve quelques œuvres visuelles présentant une opposition entre le noir et le blanc. C'est le cas notamment de *Northern Lights above a Rocky Coastline* (c. 1870) de l'artiste norvégien Peder Balke, où la blancheur du phénomène astronomique s'oppose aux rochers noirs. Dans les années cinquante, l'artiste québécois Paul-Émile Borduas a réalisé une série d'œuvres dans lesquels ces deux tons s'opposent, ces œuvres portant des titres comme *Sea Gull* (1956), *Chatolement* (1956), *Bercement silencieux* (1957), *L'étoile noire* (1957) ou *Composition no 24* (c. 1959).

de la rivière. Dans *Snö* de Fjæstad, la neige fait fléchir les branches des arbres et le sol présente un relief irrégulier et arrondi, marqué par des pistes animales. Dans *Patineuse* de Zorn, les égratignures sur la glace sont un indice de sa dureté et de sa solidité.

2.3 De l'image d'avant le paysage au paysage comme image

2.3.1 La perception des images et la constitution d'une réserve iconique

De la perception du paysage nordique à sa représentation picturale, il y a toute une série d'étapes que nous proposons de brièvement explorer afin de comprendre l'émergence de la nordicité picturale, qui naît d'un jeu complexe entre ce qui est vu, ce qui est perçu, ce qui est connu et la mémoire. Les images nous semblent révélées par nos sens, mais elles ont également une existence désincarnée et indépendante de tout support matériel, leur subsistance étant assurée par notre mémoire. Si la perception fonctionne sur un mode symbolique – ce qui nous permet notamment de distinguer les images des corps –, c'est néanmoins la diffusion des images qui participe à la constitution d'une réserve iconique. Relevant du monde des idées, cette réserve iconique assure la transition du paysage réel à sa représentation ou dans le cas qui nous intéresse, du paysage nordique tel que perçu par les artistes à la nordicité picturale exprimée dans leurs œuvres. Avant d'aborder les conditions d'émergence du paysage représenté en peinture, nous nous pencherons sur le lien entre la vision, la mémoire et les images. Révélée par le paysage en arts, la nordicité picturale se déploie entre matérialité et virtualité, puisque son existence dépend à la fois d'une vision de l'environnement nordique et des images du Nord qui restent en mémoire. En ce sens, la nordicité picturale exprime davantage l'idée du Nord que des faits objectifs de la réalité nordique, bien que la perception de l'environnement nordique en soit le moteur.

La vision transite par deux yeux en constant mouvement, donnant ainsi au champ visuel une forme sphérique. De ce fait, l'image rétinienne se distingue de l'image visuelle,

qui relève d'une interprétation psychologique⁹⁰. Georges Didi-Huberman aborde les images selon une troisième voie que nous qualifierons de phénoménologique⁹¹, s'inscrivant dans la foulée des travaux d'Henri Bergson sur les relations entre l'esprit et la matière⁹² dans lesquels il s'intéresse plus particulièrement à la reconnaissance et la survivance des images, de la perception à leur inscription dans la mémoire. Il reprend l'exemple de Bergson voulant qu'en dehors de toutes connaissances, libres de nos ancrages dans les divers systèmes philosophiques, les sens ouverts, nous soyons en présence d'images⁹³. L'image est ici assimilable à une apparition plutôt qu'à un fait observable, la perception dépendant de l'ouverture ou de la fermeture de nos sens. Le philosophe français Jean Nogué souligne en ce sens que si la lumière nous révèle le paysage, nous pouvons toujours fermer nos yeux afin de ne pas le voir, bien qu'en disparaissant du champ de la perception, il demeure dans la mémoire⁹⁴. Par conséquent, nous pouvons affirmer que l'image matérielle est révélée par la lumière alors que l'image mentale, en tant que création intérieure, existe en dehors de tout dispositif physique. L'existence de ces deux types donne un caractère inévitable aux images au sens où il nous est impossible de complètement nous fermer à elles. De la même façon, le monde existe en soi, mais c'est parce que cette existence transite par notre subjectivité que nous pouvons dire qu'il existe⁹⁵. Antérieur aux choses et extérieur aux êtres, le sensible est soumis à un système de référence en mesure de nous signifier

⁹⁰ Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, p. 43-45. Conformément aux lois de la perception, l'image construite en fonction d'une perspective plane présente des déformations latérales. Panofsky a aussi émis l'hypothèse selon laquelle la Renaissance aurait connu un système de représentation perspective courbe, mathématiquement rigoureux et plus près de notre expérience visuelle puisque tenant compte de l'incurvation des lignes droites dans l'image rétinienne. Ce type de perspective aurait été théorisé par Léonard dans un traité perdu sur la perspective. *Ibid.*, p. 32-33.

⁹¹ Georges Didi-Huberman, « L'image est le mouvant », *Intermédialités*, no 3, printemps 2004, p. 11-30.

⁹² Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris : Presses universitaires de France, 1965, 282 p.

⁹³ Didi-Huberman, « L'image est le mouvant », p. 12, citant Bergson, *Matière et mémoire*, p. 10.

⁹⁴ Jean Nogué, *La signification du sensible*, Paris : Éditions Montaigne, 1936, p. 60 et 63.

⁹⁵ Voir Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet, *Questions d'esthétique*, Paris : Presses universitaires de France, 2000, 221 p.

différents aspects de la réalité⁹⁶. L'activité précédant la représentation, cette dernière peut se détacher de son modèle sensible, comme en témoigne l'exemple de l'aveugle qui arrive à lire en utilisant le sens tactile⁹⁷. Se situant au-delà de tout système et de toute synthèse, l'image mène à une expérience singulière, selon Didi-Huberman : « Connaître par images, c'est donc approcher l'apparaître des choses en deçà du *fait* observable. C'est toucher la singularité en deçà de toute *loi* généralisatrice⁹⁸ ». Il distingue ainsi l'image et l'intuition du concept et de la synthèse⁹⁹.

Par rapport à la perception, Bergson distingue l'image du monde de l'image du corps (connue de l'intérieur par des affections), l'une influant sur l'autre en lui transmettant un mouvement¹⁰⁰. La structure du réel naît des réarrangements constants et imprévisibles que ce mouvement implique, à la manière d'une création perpétuelle, mais conçue en tant que succession d'immobilités discontinues¹⁰¹. Définissant l'image comme un phénomène anthropologique, Hans Belting constate en sa qualité d'historien du regard une interaction entre ce qui est vu, ce qui est imaginé et ce qui relève du souvenir. L'interrelation entre la perception et la fabrication des images mentales illustre une dualité :

[...] la perception et la fabrication des images sont comme les deux faces d'une même pièce, car non seulement la perception fonctionne sur un mode symbolique (symbolique dans la mesure où une image ne se laisse pas identifier de la même façon qu'un corps ou une chose saisie par notre vision naturelle), mais la fabrication des images est elle-même un acte symbolique, puisqu'elle influe et façonne en retour notre regard et notre perception iconique¹⁰².

Considérant la nordicité picturale, l'artiste joue sur cette dualité au sens où elle naît d'une symbolisation du monde nordique basée à la fois sur son expérience perceptuelle et sur sa

⁹⁶ Nogué, *La signification du sensible*, p. 14.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 141-142.

⁹⁸ Didi-Huberman, « L'image est le mouvant », p. 14.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁰ Bergson, *Matière et mémoire*, p. 12.

¹⁰¹ Didi-Huberman, « L'image est le mouvant », p. 15, 18.

¹⁰² Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris : Gallimard, 2004, p. 8.

volonté de partager cette expérience par l'entremise de son œuvre qui, à son tour, alimente une réserve iconique collective. Notre appréhension de la nordicité picturale aurait été influencée par la prédominance des paysages de l'hivernité et de leur iconographie, les érigeant ainsi en tant que représentations typiques de la nordicité. Si l'image est nomade au sens où elle se déplace d'un médium à l'autre et dans le temps¹⁰³, son existence dépend à la fois de l'homme et d'un support dont la matérialité présume de sa possible destruction. La survivance des images mentales est au contraire assurée, selon Didi-Huberman, puisque l'imagination permet de rendre présent ce qui est absent, cet acte symbolique étant à la base des cultures¹⁰⁴. Cela dit, même si toutes les représentations picturales montrant des paysages de neige étaient détruites, leur symbolisation assurerait sans doute leur subsistance dans l'imaginaire du Nord, du moins dans l'esprit de ceux qui ont vu ces œuvres ou ces paysages (et qui pourraient à leur tour décider de les donner à voir). En outre, les descriptions de tels paysages peuvent engendrer des images mentales équivalentes.

Belting démontre ainsi que l'image ne relève pas seulement de la perception, mais d'une symbolisation personnelle ou collective, et que la production d'images dans l'espace social résulte des représentations mentales, puisque l'homme est le lieu des images¹⁰⁵. Même si certaines d'entre elles ont une origine collective et que notre regard est assujetti à une perception historique, nos images sont intériorisées comme si elles étaient nos propres créations. Une image vue sur un support, puis mémorisée est désincarnée et intégrée à notre « réserve iconique personnelle¹⁰⁶. » Belting cite à ce sujet l'historien de l'art Julius von Schlosser, pour qui l'image est « plus proche de l'idée que de la réalité¹⁰⁷. » Ceci explique le consensus régissant les représentations les plus courantes du Nord. Les paysages hivernaux contribuent à figer le Nord dans le cliché de lieu vide, froid et intouché marqué par un hiver éternel alors que dans la réalité, il présente une diversité de paysages, subit des variations

¹⁰³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 25.

saisonnnières et certaines de ses régions sont habitées, bien que non densément peuplées. Les thèmes iconographiques de la nordicité et les images (au sens où l'entend Belting) qui en découlent dépendent d'une réserve iconique constituée collectivement à une époque. Des images du Nord restent ou évoluent, d'autres apparaissent : « À chaque fois que s'accomplit un changement dans la perception collective, on assiste à une transformation qualitative des images-objets, même si les thèmes qui les suscitent demeurent intemporels¹⁰⁸ ». Aux représentations de l'hivernité vêtue de blanc s'ajoutent désormais de nouveaux sujets tributaires de notre connaissance actuelle du monde, comme en témoigne la production de l'artiste norvégien Rolf Grovens (Figure A.I 29)¹⁰⁹ parodiant le progrès technologique et trouvant un nouvel usage au Nord sur fond de déchets abandonnés et plateformes pétrolières.

Par les images, nous expérimentons le monde, mais c'est parce que nous avons d'abord expérimenté leurs médiums, c'est-à-dire ce qui les rend présentes dans l'espace social¹¹⁰. Si la peinture témoigne d'un regard sur le monde, elle alimente également l'imaginaire :

La peinture exige du spectateur [...] une opération d'abstraction, car au-delà de sa propre surface qu'elle n'ê, elle simule un espace visuel qui vient se substituer, dans la projection du spectateur, à l'expérience réelle. Nous pourrions déjà parler ici de « médium incorporel », qui transpose le monde de la matière dans une image¹¹¹.

À la fois objets et images, les tableaux sont des symboles de la mémoire et par conséquent, les musées qui les sélectionnent, les conservent et les exposent sont les dépositaires des conceptions iconiques du passé. En regroupant des choses qui appartiennent à un autre lieu et à un autre temps que ceux du spectateur, les musées sont des hétérotopies ouvrants à des hétérochronies¹¹². L'évolution de toute réserve iconique est convenue, mais il faut

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰⁹ Ses œuvres sont librement inspirées d'œuvres d'artistes comme les Norvégiens Hans Gude, Adolf Tidemand, Erik Werenskiöld ou Edvard Munch. Elles dévoilent une conception alarmiste et humoristique du Nord, prenant en considération les connaissances actuelles sur l'environnement.

¹¹⁰ Beiting, *Pour une anthropologie des images*, p. 39.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 62.

¹¹² *Ibid.*, p. 93.

également considérer le mode selon lequel les images se présentent. À titre d'exemple, l'œuvre *Midsommardans* du Suédois Anders Zorn (Figure A.I 15) enrichit *matériellement* la collection du *Nationalmuseum* de Stockholm, mais elle figure également *virtuellement* parmi la sélection de quatre œuvres que ce musée présente à l'ambassade suédoise de *Second Life* à l'initiative de l'Institut suédois (Figure A.I 30)¹¹³. Ce jeu de rôle en ligne permet donc de valoriser la culture matérielle en la présentant sous un mode intangible, d'en augmenter la diffusion et de la rendre ainsi plus accessible. Présentée dans un contexte muséal ou virtuel, la manière dont elle se donne à voir dépend de son médium, l'histoire des médiums étant en fait une histoire des techniques de production des images, dissociable de l'iconicité de l'œuvre.

Les images naissent dans un cadre interculturel, lieu d'une tension constante entre les idées sur ces images et les conventions à l'origine de ces idées¹¹⁴. Leur forme évoluant notamment au gré des goûts, les images dévoilent un fragment de la mémoire de ceux qui les ont conçues, le dit et le non-dit étant tout aussi révélateurs. L'historien Gilles Bertrand décèle une analogie entre le monde réel et le monde de l'art, puisque les images portent un discours sur un lieu visant à montrer sa réalité, autant sur le plan de sa topographie que par rapport aux activités humaines qui s'y déroulent¹¹⁵. En tant que témoignages subjectifs, les images favorisent la transmission des sensations de l'expérience réelle du lieu. Par les idées qu'ils véhiculent et en tant qu'espaces d'inscription de la mémoire, les tableaux permettent de se faire une image du lieu qu'ils représentent. Cependant, il faut prendre garde de ne pas réduire ces images à des illustrations et tenir compte de la dimension imaginaire, tout aussi révélatrice de l'appréhension d'un lieu. Anne Cauquelin croit néanmoins que l'image tend à

¹¹³ Le portail officiel de la Suède consacre une page à cet outil de médiation, *Second Life* étant utilisé afin de mettre en valeur la culture suédoise et donner des informations sur le pays. Sweden.se, *Second Life*, sous « Style de vie » : <http://www.sweden.se/fr/Accueil/Style-de-vie/Visuels/Second-life> (consulté le 5 septembre 2012).

¹¹⁴ Belting, *Pour une anthropologie des images*, p. 69.

¹¹⁵ Gilles Bertrand, « La peinture comme lieu de mémoire. De son rôle dans la constitution de l'image littéraire de Venise », in *L'esprit des lieux. Le patrimoine et la cité*, sous la dir. de Daniel J. Grange et Dominique Poulot, Grenoble : Presses de l'Université de Grenoble, 1997, p. 106-115.

se confondre avec ce qu'elle représente, puisque la transformation de la nature détermine l'évolution du paysage¹¹⁶. En donnant accès à une réalité composée d'une multitude d'éléments naturels, la peinture constitue une représentation figurée du paysage plutôt qu'une métaphore de la nature. Portés par la *doxa* et porteurs de tout un imaginaire, les quatre éléments de la tradition présocratique (terre, air, eau et feu) se présentent comme les éléments de référence du paysage. Ces éléments s'articulent avec les sens de façon à constituer un système de perception combinant « la vue (couleurs et formes, distances et prospect), le tactile (lisse, rugueux, froid, humide, chaud, sec), l'ouïe (le son cristallin de l'eau, grinçant du fer-terre) et l'odorat (les saisons des éléments ont toutes leur odeur)¹¹⁷. » Les couples d'oppositions chaud-froid, noir-blanc, humide-sec sont également porteurs d'images, la nature étant représentée selon un réseau de formes symboliques à l'origine des mythes¹¹⁸, comme nous l'indiquions dans le premier chapitre sur les conceptions du Nord et l'investissement idéologique auquel donnent lieu les points cardinaux. Malgré les associations d'idées auxquelles ils donnent lieu, ce ne sont pas ces éléments naturels qui composent le paysage peint, mais des signes picturaux dont l'articulation a le pouvoir d'évoquer des sensations et des référents se trouvant dans la nature, de par la relation intermodale entre la vision et les autres sens. Par conséquent, nous ne voyons pas tant le paysage comme une représentation figurée de la nature, mais comme l'expression d'une expérience de la nature transitant par le langage visuel.

En tant que substance, le paysage est un « toujours déjà là » qui précède l'homme et lui succède¹¹⁹. Déterminées en plusieurs étapes successives, les règles de la perspective ont influencé notre façon de voir. Bien qu'elle soit confinée à un support, la peinture est un langage précis, ce qui lui a permis de devenir le lieu privilégié de l'expression de notre perception visuelle. Le tableau est ainsi devenu un espace, un plan qui se creuse en

¹¹⁶ Cauquelin, *L'invention du paysage*, p. 31.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 134.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 127-129.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 31.

profondeur et désormais, il nous est impossible de voir autrement : le paysage correspond à une narration, à l'organisation d'un espace dans lequel l'ordonnancement des éléments signifie la nature¹²⁰. Les œuvres de notre corpus ne dévoilent pas nécessairement la réalité des lieux vus par les artistes, mais elles correspondent néanmoins à l'idée qu'ils en ont et à ce qu'ils choisissent d'en montrer. En s'imprimant dans notre mémoire, ces œuvres participent à l'image que nous nous faisons du Nord et à la constitution d'une réserve iconique, de façon à ce que des types d'espace et des signes plastiques en soient venus à le connoter. Dans les représentations typiques de la nordicité, ce sont notamment le bleu et le blanc, des jeux de textures ainsi qu'un espace dégagé comprenant peu d'objets. Malgré la diversité de sujets qu'elles présentent, nous verrons que d'autres stratégies peuvent être mises en évidence, dans les représentations atypiques de la nordicité.

2.3.2 Le rapport au paysage, de sa construction à sa représentation

En tant que construction, le paysage tel que perçu dans le monde extérieur – le paysage réel – est un découpage individualisé de l'espace : son existence dépend d'un acte perceptif mettant en scène un sujet dans une situation spatio-temporelle, avec ses filtres culturels et esthétiques¹²¹. Voir un paysage réel ne se limite donc pas à le percevoir, mais engendre d'emblée un processus d'interprétation à la lumière de notre bagage culturel, qui se juxtapose à ce que nous ressentons¹²². Ce processus est si spontané que nous ne le faisons pas sciemment et de ce fait, il est difficile de nous en détacher afin de revenir à la perception d'avant la vision esthétique du paysage. À partir du moment où la nature n'est plus un fait inévitable de la vie synonyme de labeur, mais un espace d'où l'homme peut se

¹²⁰ *Ibid.*, p. 72, 74-75.

¹²¹ Bouvet, *Pages de sable*, p. 39-40.

¹²² Klaus P. Mortensen, « The Peasant and the View. When Nature became Landscape – and Painting », in *A mirror of nature. Nordic Landscape Painting 1840-1910*, sous la dir. de Torsten Gunnarsson, Helsinki, Oslo, Stockholm : Ateneum Art Museum, National Museum of Art, Architecture and Design, Nationalmuseum, 2006, p. 223 à 224.

retirer de façon à pouvoir l'admirer à distance, il y a acte de paysage¹²³. Cet acte de paysage, qui correspond à l'appréhension d'un lieu par les sens, implique un moment d'arrêt. Dans les œuvres littéraires, la description du paysage constitue une sorte de traduction verbale à laquelle la lecture donne un accès graduel alors que par les arts visuels, il nous est révélé dans l'immédiat¹²⁴. Avant de constituer un genre pictural, les premiers paysages auraient été décrits avec des mots, comme nous le rappelle Cauquelin :

Car si la description poétique, romanesque, est souvent première dans l'ordre des faits, l'image peinte ou le dessin savant sont, eux, premiers dans l'ordre de l'affirmation d'une réalité. On passe insensiblement de l'un à l'autre pour en arriver à poser une existence jusque-là ignorée. Par un effet de retour, presque une anamorphose, l'image alors semble l'emporter : c'est le récit qui semble suivre la représentation picturale¹²⁵...

Rachel Bouvet croit à cet effet que la prédominance du visuel observée par la philosophe française s'explique en partie par les images mentales que suscitent les descriptions, comme elle l'indique dans son essai sur l'imaginaire du désert¹²⁶. En d'autres termes, à la lecture de la description d'un paysage, nous nous forgeons une image mentale qui a davantage de chance de subsister dans notre mémoire que les mots utilisés pour susciter cette image. Cela dit, le paysage est une réalité dépassant le tableau qui le contient ainsi que toute description que l'on puisse en faire. L'intermédiaire de la peinture n'est donc pas l'une de ses conditions d'existence¹²⁷.

Le paysage est une fabrication intellectuelle, une invention qui est devenue un cadre à travers lequel s'offre une vision de la nature¹²⁸. Pour cette raison, Cauquelin assimile l'image que nous nous faisons du paysage à une reproduction, une réinterprétation personnelle de

¹²³ Bouvet, *Pages de sable*, p. 31.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 32.

¹²⁵ Cauquelin, *L'invention du paysage*, p. 82.

¹²⁶ Bouvet, *Pages de sable*, p. 42.

¹²⁷ Cauquelin, *L'invention du paysage*, p. 30-33.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 22.

schémas connus qui se fonde sur des projections antérieures¹²⁹. En ce sens, cette image que nous nous faisons du paysage correspond aux images dont parle Belting, puisqu'elle naît d'une symbolisation personnelle et collective et alimente notre réserve iconique. Le paysage étant à la fois visage d'un pays¹³⁰ par la réalité naturelle et culturelle qu'il exprime et « paysage¹³¹ » par la contemplation à laquelle il invite, sa représentation met en place les structures d'un espace illusoire où les objets sont agencés selon différentes configurations de façon à exprimer des thèmes iconographiques, mais pas seulement. Associé à des valeurs formelles favorisant l'émergence du sens, le paysage correspond d'abord à un espace esthétique, ce qui contribue à en faire une forme symbolique au sens où l'entend Erwin Panofsky¹³². S'il existe un lien entre le paysage réel et le paysage représenté, leur existence est néanmoins indépendante : le paysage nordique, par exemple, qu'il soit peint ou décrit, n'a pas à correspondre à la variété du Nord, mais il peut tout aussi bien correspondre à une vision fantasmée qui soit détachée de la réalité des lieux. Dans notre corpus, la notion de paysage doit être comprise dans son sens large, en tant que représentation d'une nature sauvage ou domestiquée, et non seulement en tant que vue d'ensemble de la nature ou panorama. Tel que nous le concevons, le paysage ne se limite pas aux scènes désertées, mais il peut être habité. Parfois d'une beauté à couper le souffle, le paysage peut connoter la désolation et l'isolement, montrer un environnement pollué ou un lieu intouché. Ces représentations reposent sur des projections perspectives permettant l'établissement de

¹²⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹³⁰ Cette analogie entre paysage et visage est tellement courante que l'on ne saurait en relever la première apparition. L'écrivain Victor Segalen est de ceux qui ont établi un tel lien, lorsqu'il écrit « Mais le Paysage, bien contemplé, n'est pas autre lui-même, que la peau, – trouée par les sens, – de l'immense visage humain ». Dans Victor Segalen, « Peintures », chap. in *Œuvres complètes tome 2 - Cycle chinois, cycle archéologique et sinologique*. Paris : R. Laffont, coll. « Bouquin », 1995, p. 171. L'économiste et homme politique Alain Lipietz détermine également le paysage dans son rapport à l'individu : « Dans *paysage* il y a *pays*, il y a presque *paysan*, il y a presque *visage*. [...] ces trois termes définissent le paysage comme cas particulier d'environnement humain, et donc appellent le point de vue écologiste ». Dans Alain Lipietz, « Le paysage, entre pays et visage : une approche écologique », *Monuments Historiques* no 192, Avril 1994.

¹³¹ Bien qu'il soit également répandu, la paternité de ce jeu de mot est attribuée à Alain Roger. Voir Alain Roger, *Court traité de paysage*, Paris : Gallimard, 1997, 216 p.

¹³² Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, 273 p.

structures spatiales, leur existence étant soumise au concours du langage plastique et à l'articulation des signes iconiques sans lesquels elles seraient insignifiantes.

Selon Klaus P. Mortensen, un chercheur danois dont les travaux portent notamment sur le romantisme et la question du sublime, l'art a favorisé l'émergence de nouvelles attitudes¹³³. À cet effet, les peintres ont enseigné à l'homme cultivé du XVIII^e siècle à voir la nature comme un paysage, c'est-à-dire comme un tout dont les parties n'ont pas d'existence individuelle. Dans cet esprit, le paysage est comparable à une image composée à partir des lois de la perspective linéaire et atmosphérique. Dès lors, le pittoresque – terme qui renvoie justement à cette idée d'image – devient un concept culturel central. La ville étant le lieu de la culture, la nature est associée à des traits paradisiaques et devient un espace de liberté : puisqu'ils n'y résident pas, les poètes urbains peuvent s'y retirer tout en maintenant une distance par rapport à celle-ci. C'est ainsi que, selon Mortensen, la nature devient un réceptacle à même de recevoir des désirs et des idéaux¹³⁴. En opposition à la vie urbaine et à l'aristocratie, elle est positivement connotée, la peinture et la poésie étant marquées par cet enthousiasme. Les œuvres des artistes de notre corpus témoignent d'un tel attachement au paysage nordique qui, en n'étant pas assujetti aux normes esthétiques européennes, représente pour eux un lieu de liberté et un terrain artistique à conquérir. Ce faisant, leurs œuvres dévoilent un aspect de leur expérience subjective et témoignent de leurs tropismes¹³⁵. En s'interrogeant sur son rapport au monde, l'artiste s'affranchit de ses perceptions immédiates pour développer une pensée critique dont l'ampleur se mesure dans ses œuvres, favorisant un passage de l'émotionnel au rationnel¹³⁶. Cette démarche ne se limite pas à la production artistique et littéraire, mais comme le soulignent les géographes Vincent Berdoulay et Angelo Turco, elle marque également d'autres types de

¹³³ Mortensen, « The Peasant and the View », p. 226.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 225.

¹³⁵ Wunenburger, « Habiter l'espace », p. 134-135.

¹³⁶ Vincent Berdoulay et Angelo Turco, « Mythe et géographie, de l'opposition aux complémentarités », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 45, no 126, 2001, p. 340-341.

documents comme les traités techniques ou les protocoles, les connaissances liées à des pratiques étant plus aisément transmissibles¹³⁷.

La perception du paysage n'est pas passive et ne se résume pas à recevoir des états d'âme, mais consiste à agir sur l'espace, en être « le centre d'animation » (au sens de donner une âme), » comme le formule le philosophe Jean-Jacques Wunenburger¹³⁸. La représentation du paysage s'appuie donc sur l'immobilité « des socles géologiques, » mais également sur des couches d'images et d'affects¹³⁹. Les deux aspects sont nécessairement reliés, puisque la représentation d'un paysage dépend d'une perception initiale et comme nous l'avons mentionné, du désir de le donner à voir à autrui qui ne l'a pas sous les yeux. Précisons toutefois que l'artiste n'a pas l'exclusivité de la représentation visuelle du paysage, que celle-ci n'est pas qu'esthétique, mais peut servir des fins pratiques. Bien qu'elle diffère de celle de l'artiste, la perspective du géographe est de l'ordre du visuel, puisque la production et la lecture d'une carte supposent la connaissance des règles de transformation qui permettent de représenter de façon abstraite un lieu réel¹⁴⁰. Dans le cadre d'une géographie humaine, le paysage est abordé en fonction de l'expérience subjective qu'il catalyse, de la charge émotive dont certains lieux sont investis et des valeurs qui leur sont attribuées, se distinguant de l'approche rationnelle de la géographie traditionnelle¹⁴¹. Cette approche préconise l'étude des lieux et de leur charge symbolique, elle prescrit l'adoption du point de vue de l'observateur plutôt que de celui du participant, les ressources du langage permettant de rendre compte de la relation entre l'humain et les

¹³⁷ *Ibid.*, p. 341. En particulier lorsque la maîtrise d'une technique demande une longue expérience : la politique, par exemple, dépend de mœurs et de coutumes, varie selon les époques et les régions, la rendant difficilement traduisible tandis que les gestes et les connaissances reliés à la pêche ou à la médecine peuvent être transmis plus aisément. De plus, une connaissance n'est jamais entièrement acquise et des phases de régression sont possibles.

¹³⁸ Wunenburger, « Habiter l'espace », p. 134.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 138-139.

¹⁴⁰ Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, The Madison, Wisconsin : University of Wisconsin Press, 1998, p. 30-31.

¹⁴¹ Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, Paris : L'Harmattan, 1996, p. 32. Nous reviendrons sur les notions de place (*place*) et d'espace (*space*) dans le prochain chapitre.

phénomènes naturels. Ce lien affectif dépend toutefois de l'attribution collective et culturelle d'une signification à un lieu, de la même façon que l'attitude l'égard de ce lieu peut influencer la réception critique de sa représentation.

Hamelin définit les modalités de cette relation entre les individus et les lieux en vertu d'un principe de réciprocité, selon lequel le paysage « correspond à un espace dialogique, tant extérieur (naturel ou construit) qu'intérieur (perçu, senti ou imaginé), le tout issu d'une combinaison dynamique de divers éléments¹⁴². » Le paysage ne se limite donc pas à un lieu, mais englobe l'ensemble des représentations offrant dans leur forme une dimension spatiale forte, pourvu que leur construction soit le fruit d'un échange. Si le paysage naît d'un regard neuf et désintéressé sur un lieu, l'artiste choisit tout de même de dévoiler ou de mettre en évidence certains aspects, d'en occulter d'autres et d'inculquer une signification à la composition par différentes stratégies formelles. Contrairement au cartographe dont le rôle est de représenter des lieux et des trajets selon une échelle réaliste, l'artiste pose sur les lieux qu'il représente une couche de sens supplémentaire, un conglomerat de qualités sensibles qui donne au paysage son aspect visuel. Outre sa dimension esthétique, le paysage donne également lieu à des considérations pratiques, les développements techniques (comme la photographie) n'étant pas sans répercussions¹⁴³. Dans cet ordre d'idées, le géographe Denis Cosgrove reconnaît que le paysage est une façon de voir dont l'idée même est soumise à des contraintes matérielles¹⁴⁴. Il observe en outre que le Nord et le Sud, par les effets du climat sur leur paysage, renvoient à l'exploitation de thèmes différents, mais tout aussi majeurs : « [...] *there is one great iconographic source for northern landscape comparable to the classical inspiration of the southern, that is the rendering of the seasons and their labours*¹⁴⁵. » Par des thèmes iconographiques évoquant l'idée du Nord, mais aussi par les structures d'un espace illusoire renvoyant à son référent géographique (en montrant

¹⁴² Hamelin, *Écho des pays froids*, p. 262.

¹⁴³ Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, p. xxiii.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. xiv-xvi.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 142-143.

par exemple un espace vaste et dégagé) et le vocabulaire plastique lui donnant son aspect visuel (comme l'utilisation du blanc ou l'attention portée à la luminosité), le paysage nordique possède une force évocatrice qui est aussi importante que celle des paysages méditerranéens. Si ces derniers ont longtemps dominé l'histoire européenne de l'art, la vapeur peut être inversée par les nombreuses images qui mettent justement en valeur l'environnement nordique et de ce fait, donnent une consistance à la nordicité picturale.

Dans le cadre d'un concours, la chercheuse Fabienne Joliet a invité les Inuits d'Umiujaq à proposer des photographies sur le thème du paysage¹⁴⁶, les résultats de cette initiative étant présentés dans un recueil méritant notre attention, étant donné qu'il aborde un aspect de la représentation du Nord. Son constat est que ces photographies ne correspondent pas aux images auxquelles le public occidental est habitué, les critères de valeur des images exogènes du Grand Nord étant différents de la sensibilité paysagère inuite¹⁴⁷. N'étant pas en adéquation avec les images médiatisées du Nord, ces photos invitent néanmoins au dialogue. En conformité avec les termes que nous avons utilisés jusqu'à présent, nous dirons qu'en s'éloignant de l'image canonique du paysage hivernal, ces représentations sont atypiques de la nordicité picturale. Elles correspondent à d'autres schèmes culturels tout en manifestant des connaissances poussées du Nord, exprimant ainsi une appréciation qui ébranle nos stéréotypes. Les paysages préférés des Inuits sont ainsi dévoilés, déterminant ce qui est à voir en fonction de leurs « répertoires mentaux, esthétiques, affectifs et imaginaires¹⁴⁸ » tout en remettant en question les mythes sur le Grand Nord. Selon l'autrice, le paysage se définit comme une relation esthétique faisant appel à nos cinq sens, l'être se trouvant en résonance avec le cadre naturel au moment de sa perception¹⁴⁹. Par la relation de réciprocité qu'il implique entre l'être et l'environnement, le paysage participe à l'identité et engendre un sentiment d'harmonie, l'expérience pouvant

¹⁴⁶ Fabienne Joliet, *Umiujaq. Regards inuits sur le paysage*, Montréal : Imaginaire du Nord, 2012, coll. « Isberg », 151 p.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 48.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 34.

être répétée de façon à retrouver cette satisfaction. La pratique du paysage évoluant dans le temps et variant selon le groupe culturel, diverses « cartographies affectives¹⁵⁰ » se superposent ou sont en concurrence. Dans le recueil, les paysages présentés sont liés à la vie traditionnelle et contemporaine inuite, mais dévoilent également leur conception d'une nature sacrée, où le vivant et non vivant s'inscrivent dans une continuité. Si l'écrit révèle les représentations que se font différents groupes du paysage, l'image puise dans l'imaginaire des éléments visuels qu'elle organise dans la représentation de façon à faire sens. En témoignant des valeurs accordées au paysage par la population locale, ces représentations internes du paysage ont pour effet de renouveler le répertoire des images alimentant l'imaginaire du Nord, entre tradition et mondialisation des cultures¹⁵¹. Elles enrichissent la réserve iconique du Nord.

Les photographies du recueil jouent à la fois sur la permanence du paysage et sur l'instant, par l'exploration des textures, des formes géologiques et de sa monumentalité, la mesure étant donnée par un personnage éloigné ou un reflet dans l'eau dédoublant ce paysage¹⁵². Les motifs les plus fréquents sont ceux de la roche et de l'eau, les paysages étant animés par les saisons et les lumières du jour. Plusieurs photographies montrent le soleil couchant, mais on retrouve aussi des arcs-en-ciel, de la brume et des jeux de lumière intensifiant les couleurs des paysages. La dimension sociale des paysages n'est pas exclue, plusieurs photos situant l'humain dans le paysage à travers ses activités ou des événements significatifs. Avec la sédentarisation et la diminution de l'espace parcouru, la contemplation n'est plus liée aux seules activités de la chasse et de la cueillette, mais aussi à des activités de loisir marquant l'appréciation de l'environnement immédiat¹⁵³. Le recueil comporte peu de représentations de la vie animale ou des arbres de la terre nordique, Umiujaq étant à la limite des arbres. Contre toute attente, le vert domine sur le blanc, les photos montrant peu

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 35-36.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 47-48.

¹⁵² *Ibid.*, p. 42.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 45.

de paysages enneigés, puisque selon l'explication de l'instigatrice du projet, l'hiver est une réalité identitaire ne concernant qu'une partie de l'année¹⁵⁴. La verdure s'opposant symboliquement à la blancheur de la neige, elle suggère que le renouveau saisonnier ait pu prendre le dessus sur l'hiver. Cela dit, Joliet souligne que si l'hiver est un emblème, il n'est pas le fondement de l'imaginaire du Nord, de la même façon que les aurores boréales et les *inukshuks* ont une importance relative¹⁵⁵. L'étude de notre corpus nous permettant d'établir le même constat, nous ne pouvons que souligner la justesse de cette remarque. Enfin, ces photos des Inuits d'Umiujaq ne dévoilent pas seulement les aspects sublimes et ordinaires du Grand Nord, mais elles témoignent de la conscience de l'originalité du relief spécifique de la région. Leur démarche évoque en ce sens celle des artistes de notre corpus qui, convaincus de la valeur esthétique des paysages nordiques, ont mis leur savoir-faire au profit de leur représentation, contribuant à l'émergence de la nordicité picturale.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 48.

CHAPITRE III

CATÉGORISATION DES REPRÉSENTATIONS DU NORD : DE LA RECHERCHE D'UN ORDRE

3.1 Conceptualisation des spatialités réelles et représentées

3.1.1 Le Nord comme espace, le paysage nordique comme lieu

Le Nord est un référent géographique et comme nous l'avons déterminé, un espace devant être investi par la sensibilité d'un individu ou d'un groupe afin d'en découper des paysages et rendre ainsi la perception de son environnement signifiante. Dans cet ordre d'idées, la géographie humaine pose une distinction entre le concept d'espace (*space*) et la notion de lieu (*place*), qui désigne une portion d'espace. Le lieu possède une dimension plus personnelle que l'espace, puisqu'au-delà du sentiment d'appartenance qu'il engendre, il évoque l'appropriation d'une portion d'espace pour répondre à des besoins privés. Le Nord est un espace parmi d'autres lorsqu'on en a une idée vague généralement liée à sa méconnaissance, mais sa représentation paysagère – ou le fait de le considérer par le filtre individuel qui en fait un paysage – le transforme en lieu et contribue à le rendre signifiant. Par les conditions de sa saisie, le paysage se situe dans la transition d'un espace indifférencié vers un lieu auquel on attribue une valeur : il s'agit, pendant un moment, de s'approprier une vision de la nature unique, car émanant d'une perception individuelle. Tel que défini par le géographe américain Yi-Fu Tuan, le lieu se distingue de l'espace, mais les deux présentent un avantage : « *Place is security, space is freedom : we are attached to the one and long for the other*¹ ». La notion de lieu, ajoute l'essayiste américain Barry Lopez, prend en considération les sentiments, les émotions et les souvenirs reliés à un endroit particulier; elle implique la recherche d'un équilibre, d'un moyen pour affronter l'inconnu et

¹ Yi-Fu Tuan, *Space and place : The perspective of experience*, Minnesota : Presses de l'Université du Minnesota, 2003, p. 1.

d'un effort pour inclure de nouveaux endroits à l'intérieur des limites du connu². Le monde est un conglomerat de tels endroits significatifs, créant pour chacun d'eux un sentiment local d'appartenance au paysage. En tant que lieu habité ou visité, le Nord est rendu signifiant par son histoire et sa culture, aussi bien matérielle qu'immatérielle. De manière réciproque, les dessins, les tableaux, les contes ou les chansons sur le Nord renvoient à des signifiés qui influencent les images mentales que se créent les individus à son sujet. Bien qu'elles ne correspondent pas nécessairement à la réalité spatiale, ces images découlent d'une cartographie imaginaire qui en fait des guides assez justes du paysage³.

Dans ses travaux sur le discours géographique, Marc Brosseau souligne qu'il ne peut y avoir d'adéquation parfaite entre un paysage et son référent, bien que sa représentation puisse illustrer les rapports entre l'homme et la nature ou encore le développement économique d'une région⁴. En tant que témoignage subjectif, l'œuvre d'un artiste peut connoter un sentiment d'appartenance ou des valeurs et des attitudes liées à un lieu, mais sa comparaison avec des témoignages portés par d'autres artistes sur le même lieu à la même époque permet de valider dans quelle mesure elle offre un reflet de la réalité. Dans la tradition régionale, par exemple, Brosseau propose que le réalisme des œuvres vise à promouvoir la nature et à décrire l'environnement en fournissant des informations factuelles⁵. Il précise qu'il faut néanmoins connaître les conditions de naissance d'une œuvre pour comprendre les déformations de la réalité sociale et géographique qu'elle propose⁶. À cet effet, les œuvres de notre corpus sont réalistes au sens où les repères du paysage sont identifiables, mais leurs caractéristiques stylistiques découlent de choix esthétiques divergents, les artistes ne s'attachant pas tous aux mêmes aspects, malgré leur volonté commune de mettre en valeur les paysages nordiques. La théologie ayant échoué à

² Barry Lopez, *Arctic Dreams. Imagination and Desire in a Northern Landscape*, Paris : Albin Michel, 1987, p. 278-279.

³ *Ibid.*, p. 295.

⁴ Brosseau, *Des romans-géographes*, p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 49-50 et 74.

⁶ *Ibid.*, p. 42-44.

expliquer les différents aspects du monde naturel, Cosgrove observe un changement dans l'attitude des Européens à l'égard de leur environnement à partir de 1880 : ils sont alors conscients qu'ils peuvent agir sur le paysage pour le modifier⁷. Dès lors, le paysage a pour fonctions de représenter le monde, d'élucider ce que la religion n'a su expliquer et d'étudier empiriquement l'intégration de l'homme à l'environnement naturel⁸. Ce dernier aspect nous intéresse particulièrement, la nordicité picturale étant indissociable du rapport à l'environnement nordique qu'elle exprime. Ainsi, les fondements matériels du paysage se trouvent dans sa relation avec les individus et les groupes, en particulier dans l'usage humain de la terre⁹. L'unité et la cohérence d'un paysage sont liées à ce que nous avons vu et à notre façon de voir, en concordance avec l'idée héritée de la tradition humaniste voulant que le sujet d'un paysage soit son spectateur¹⁰.

Ces modes d'appréhension de l'espace – ce qui détermine l'existence du paysage – s'inscrivent dans des stratégies de catégorisation du monde qui permettent d'en organiser la représentation visuelle. Résultant à la fois de la perception et de l'imagination, la représentation mentale précède et nourrit la représentation picturale, de par la dualité entre la perception et la fabrication des images. Ainsi, le paysage que l'artiste donne à voir a d'abord été perçu et intégré à sa réserve iconique personnelle avant d'être rendu au monde sous une forme liée au mode d'expression privilégié. Ces représentations témoignent des valeurs attribuées aux lieux en fonction des connaissances et de l'expérience sensible d'un individu, qui en évalue la configuration générale et appréhende les distances entre les objets. À cet égard, la structure classificatoire traditionnelle faisant des points cardinaux des lieux d'investissement idéologique demeure pour les artistes une source d'influence considérable. Selon Yves Vadé¹¹, le repérage des points cardinaux a marqué le

⁷ Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, p. 6.

⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁹ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰ *Ibid.*, p. 32-33.

¹¹ Vadé, « Des structures cardinales », p. 249 à 266. Nous citons les travaux de cet auteur sur les rapports entre mythe et littérature dans notre premier chapitre.

développement de la pensée et ainsi influencé des conceptions de l'espace opposées, l'une rationnelle et l'autre empirique. Dans cette veine, l'historien de l'art Erwin Panofsky identifie deux synthèses possibles de l'espace perspectif, l'espace théorique donnant lieu à une forme logique et l'espace esthétique à des formes symboliques¹². L'espace moderne est quantitatif, c'est-à-dire qu'il est mesurable en termes de distance, de vitesse et de coordonnées, il est homogène au sens où tous les points sont équivalents et il est isotrope, car peu importe la direction, les phénomènes se déroulent de la même manière. Qualitatif, l'espace traditionnel est appréhendé de façon opposée, à partir de l'expérience vécue et en associant à l'espace et aux directions des valeurs symboliques :

L'espace « traditionnel » [...] est qualitatif, lié à l'expérience vécue (on oppose le haut et le bas, l'ombre et la lumière, l'espace habité et l'espace sauvage...), et chacune de ses qualités se charge de valeurs symboliques. Il n'est pas homogène. Les frontières et limites de toute nature y ont une importance capitale, de même que certains lieux : centre considéré comme nombril du territoire, mais aussi carrefours, sommets sacrés, sites marqués par des événements qui les rendent à jamais bénis ou maudits. Il n'est pas davantage isotope : la gauche et la droite, plus généralement les différentes portions de l'espace découpées par les axes cardinaux et leurs subdivisions sont pourvues de valeurs différentes (parfois symbolisées, on l'a vu, par des oppositions de couleurs)¹³.

En mécanique classique l'espace est ouvert et infini alors que dans les conceptions spatiales traditionnelles, il est fermé. De par les valeurs symboliques de sa représentation, l'espace traditionnel favorise une subdivision en sous-catégories opposées ou complémentaires, dont les effets produits sont variables.

Malgré les bouleversements entraînés par sa conception moderne, l'espace est perçu et vécu quotidiennement par le biais de ses qualités sensibles. De la même façon, les représentations picturales des paysages dévoilent un espace traditionnel, fondé sur l'expérience et sur l'observation, au centre duquel se trouve l'artiste qui peut alors y projeter ses idées, ses rêves et ses désirs. Dans les œuvres de notre corpus, selon le type de nordicité représenté, l'accent est mis tour à tour sur les dimensions naturelle ou culturelle,

¹² Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, p. 93.

¹³ Vadé, « Des structures cardinales », p. 255.

intermédiaires sont possibles. Des œuvres dévoilent un espace nordique où la limite entre nature et culture n'est plus aussi claire, au sens où l'un semble prendre le dessus sur l'autre. Dans *Poudrerie, rue Craig, Montréal* de Maurice Galbraith Cullen (Figure A.I 5), la neige semble sur le point de faire disparaître la ville et du coup, la culture, dont la résistance est signifiée par le mouvement directionnel de la forme noire de l'attelage vers le coin inférieur droit, qui se détache par rapport au fond. Indice culturel d'une présence humaine dans une nature aride, la maisonnette de l'œuvre *A Northern Home* de James Edward Hervey MacDonald (Figure A.I 13) est enchâssée entre les pierres du premier plan, les collines du fond et les nuages qui, par leur poids visuel, semblent faits d'une matière minérale. Les rideaux aux fenêtres et la fumée sortant de la cheminée indiquent qu'elle est habitée, mais les manifestations culturelles extérieures sont suspendues et la végétation se fait rare. *Ensi Lumi* de Louis Sparre (Figure A.I 14) présente une perspective inversée en ce qu'il s'agit d'une scène d'intérieur, mais la composition exprime une appréhension face aux rigueurs hivernales à venir. Dans cette œuvre, la culture est confinée à l'intérieur d'un logis sombre et rustique pour de longs mois s'annonçant pénibles, comme en témoigne l'ouverture dans le coin supérieur droit qui permet à une lumière blafarde de pénétrer. Ceci est appuyé par la tension entre une zone foncée prédominante et une zone claire assimilable à un point de fuite, mais aussi par le grand nombre de formes dans la partie foncée de la composition, accentuant l'impression d'un espace exigü, par rapport au paysage révélé par l'ouverture. *Rjukanfossen* de Theodor Kittelsen (Figure A.I 16) dévoile une nature qui a sa propre culture, habitée par des créatures étant d'ordinaire invisibles à l'homme et faisant partie d'une réalité parallèle. Parmi ces créatures, soulignons la présence d'une fée (près du personnage en bas à droite), de monstres marins (dans le bas du tableau, au pied de la chute), d'un faciès de troll se révélant dans la chute et les falaises (au centre, dans la moitié supérieure) et d'autres encore. Ces créatures font partie de l'imaginaire, mais leur existence est assurée par leur diffusion dans des récits folkloriques, des œuvres visuelles et des illustrations.

Les thématiques de la nordicité picturale se déploient entre nature et culture, ces deux dimensions faisant appel à des modes d'expression particuliers. Les paysages désertés typiques de la nordicité picturale privilégient les structures ouvertes, la monochromie ou la

bichromie, un nombre d'objets limité, des plans dégagés, etc. Dans les paysages désertés atypiques, l'espace est tout aussi profond, mais la palette chromatique exprime une saisonnalité, les éléments de la composition étant organisés de façon à montrer une nature foisonnante ou en éveil. Quant aux paysages habités, leurs modes d'organisation de la plasticité, de l'iconicité et de la spatialité sont aussi diversifiés que les thématiques représentées, mais ils sont généralement polychromes (avec des exceptions du côté des représentations typiques), présentent de nombreux objets et des plans souvent rapprochés, comportent plusieurs vecteurs créant des trajets perceptuels complexes, etc. Cela dit, les artistes ont transformé des espaces nordiques en lieux signifiants en les investissant idéologiquement et concrètement. En peignant les montagnes de Rondane¹⁵ nuit après nuit, l'hiver, le Norvégien Harald Sohlberg reproduit la configuration spatiale observée *in situ*, mais le sentiment qui en émane dépasse la réalité de la scène, qui prend alors une dimension mythique :

The longer I stood gazing at the scene the more I seemed to feel what a solitary and pitiful atom I was in an endless universe. [...]

The deep, long moor where I stood was bathed in a half light and mysterious shadow. I saw deformed, gnarled, and overturned trees, muted expressions of inconceivably strong forces of nature, of the night and rage storms. Now all lay calm and still, the quietness of death. I could hear my own quick breathing.

Before me in the far distance rose a range of mountains, beautiful and majestic in the moonlight, like petrified giants. The scene was the grandest and most full of fantastic quiet that I have ever witnessed.

Above the white contours of a northern winter stretched the endless vault of heaven, twinkling with myriads of stars. It was like a service in a vast cathedral¹⁶.

Dans cette œuvre, les deux conceptions de l'espace évoquées plus haut (moderne versus traditionnelle) cohabitent au sens où l'espace décrit est à la fois infini comme l'univers et clos comme une cathédrale. L'artiste s'y trouve enfermé dans et par sa contemplation, mais

¹⁵ Rondane est un parc national situé au nord de Lillehammer, en Norvège. L'artiste a fait de nombreuses versions de *Vinternatt i Rondane*, mais la version de 1914 est considérée comme la version finale, faisant aujourd'hui partie de la collection du *Nasjonalmuseet* d'Oslo. Soulignons qu'une version de 1901 a été exposée lors d'une tournée américaine en 1912-1913, exposition visitée en janvier 1913 par Lawren Harris et James Edward Hervey MacDonald à la Buffalo's Albright Gallery.

¹⁶ Harald Sohlberg cité dans Kirk Varnedoe, *Nordic Art at the Turn of the Century*, p. 233.

il est en même temps dépassé par la grandeur et la majesté du paysage. Le Nord qui est représenté est un lieu calme et froid, impression accentuée par la frontalité de la montagne, la composition symétrique et par les nuances de blanc et de bleu. Il est situé en retrait du monde rationnel et le temps y est suspendu, engendrant chez l'artiste un sentiment oscillant entre religieux et sublime. Pour ces raisons, l'œuvre de Sohlberg a été assimilée à un paysage intérieur.

3.1.2 De l'objet au concept, du concept à la stratégie

Notre problématique se situe dans une perspective foucauldienne au sens où elle met en évidence des discontinuités qui nous permettent de délimiter un ensemble conceptuel et de vérifier notre hypothèse¹⁷, à savoir par quels moyens picturaux les artistes représentent la nordicité et leur degré d'effectivité. Les discontinuités sont inhérentes au choix même de notre approche, par la détermination d'une appartenance catégorielle, mais elles sont également introduites par une périodisation et un corpus limités. Toute problématique imposant des restrictions, nous concentrons notre étude de la nordicité picturale à un ensemble d'œuvres produites au tournant du XX^e siècle, ces œuvres constituant un échantillon représentatif de la représentation du Nord dans la production artistique de quatre pays. En plus des ensembles régionaux, la cohérence de notre corpus est assurée par la délimitation d'ensembles thématiques distinguant les paysages habités des paysages désertés. Ces types renvoient à des spatialités distinctes, l'espace n'étant pas occupé de la même manière selon la nature des objets en relation, comme nous le démontrerons dans ce chapitre, puis avec l'analyse des œuvres de notre corpus. Les paysages habités et désertés se subdivisent en exemplifications typiques et atypiques de la nordicité, la fréquence de certains thèmes iconographiques, signes plastiques et marqueurs spatiaux déterminant leur degré de typicité. Ce faisant, nous posons la nordicité picturale en tant que jeu conceptuel distinct des nordicités géographique et culturelle et nous revendiquons son autonomie par

¹⁷ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969, p. 17-20.

rapport à celles-ci, puisque nous tenons compte d'aspects que l'on retrouve exclusivement dans les œuvres. Le modèle proposé par Hamelin ne permet pas de tenir compte de variations thématiques et formelles s'inscrivant hors du cadre déterminé par le géographe (limité par le champ disciplinaire). Si la nordicité culturelle a le mérite d'assurer le passage de la géographie à l'idée du Nord, prenant ainsi en charge la dimension imaginaire, elle se concentre sur l'imagologie plutôt que sur les signes picturaux permettant d'articuler le sens.

La nordicité culturelle englobe la nordicité visuelle, mais malgré la portée de ses théories, elle ne tient pas compte des différences fondamentales entre les œuvres littéraires et picturales. S'inscrivant dans la nordicité visuelle, la nordicité picturale est exprimée dans les œuvres par les moyens techniques propres au langage pictural. Sa singularité réside en outre dans sa propension à tenir compte de discontinuités pour incorporer des thèmes et des signes plastiques, iconiques ou spatiaux que l'on retrouve moins fréquemment dans les représentations du Nord et qui, par conséquent, en font des exemplifications atypiques. Basée sur l'observation de centaines d'œuvres¹⁸, la distinction entre typique et atypique nous permet de tenir compte de la spécificité de la grammaire visuelle en déterminant les traits caractéristiques de la catégorie dans un contexte spatio-temporel donné, c'est-à-dire celui des œuvres de notre corpus. Bien qu'elle soit alimentée par le paysage perçu et par les cultures nordiques, la nordicité picturale est autonome par rapport au monde réel. Elle peut ainsi montrer des phénomènes ou des lieux qui existent réellement, mais les œuvres ne sont jamais de simples illustrations de ces derniers. En ce sens, les gravures accompagnant un récit littéraire ne sont pas en redondance avec celui-ci, mais apportent des informations supplémentaires venant confronter l'image que l'on a pu se faire à la lecture. Nous reconnaissons toutefois que les récits portant sur l'imaginaire du Nord et les représentations picturales de la nordicité présentent des éléments, des figures et des types de lieux communs, identifiés par Daniel Chartier dans sa grammaire du Nord. Cela dit, nous considérons que les œuvres de notre corpus sont représentatives d'une communauté d'idées fondée sur un mode de vie nordique donnant lieu à une nordicité

¹⁸ Cette étape précédant l'édification de notre corpus nous amène à parler d'exemplifications.

culturelle. Par les thèmes abordés et par leur traitement formel, ces œuvres sont en rupture avec une tradition académique, bien que celle-ci ait favorisé l'émergence de la nordicité picturale¹⁹.

Telle que nous la concevons, la nordicité picturale désigne un ensemble conceptuel dont la représentation, se situant dans un réseau discursif tout en étant indépendante des formes langagières autres que le langage visuel (ce n'est pas le titre d'une œuvre qui détermine sa nordicité), fait appel à des stratégies qui se déploient sur les plans de la plasticité, de l'iconicité et de la spatialité. En somme, ce n'est pas uniquement le contenu exprimé par les œuvres de notre corpus qui renvoie à la nordicité picturale, mais également la manière dont ce contenu est exprimé. Son fondement est anthropologique, puisque la catégorisation et l'organisation en séries sont le fait d'un individu ou d'une communauté. Par la catégorisation des représentations picturales de la nordicité, notre objectif est d'établir le domaine de validité, de normativité et d'actualité du concept à la manière des schèmes régissant toute grammaire²⁰. Comme nous l'avons vu dans les premier et deuxième chapitres, c'est d'abord le discours géographique qui a fait de la nordicité un objet d'étude, puis les travaux réalisés dans le domaine de la nordicité culturelle ont permis d'appréhender le Nord en dehors de son référent géographique. La considération du Nord en tant que réseau discursif pluriculturel et constitué historiquement²¹ met de l'avant sa dimension imaginaire, favorisant l'étude du Nord à travers ses représentations et de ce fait, la constitution d'un nouveau corpus. De par les objets d'étude des différentes disciplines et les composantes distinctes de leurs langages, nous pouvons affirmer que les nordicités géographiques et culturelles ont évolué, se sont complexifiées et se sont transformées pour donner naissance à la nordicité picturale, engendrée *ipso facto* par le langage visuel.

¹⁹ Nous traitons de cet aspect dans le quatrième chapitre de cette thèse.

²⁰ Foucault, *L'archéologie du savoir*, p. 85.

²¹ Voir Chartier, « Au Nord et au large », « Couleurs, lumière, vacuité et autres éléments discursif » et « L'art contre la synthèse ».

Les œuvres résultant des choix effectués par leur créateur, ces choix s'inscrivant, pour les œuvres de notre corpus, dans des stratégies de représentation de la nordicité. Ces stratégies ne se limitent pas à la représentation des thématiques du Nord et de l'hiver, mais englobent la manière de les donner à voir, de mettre en forme et de représenter un espace fictionnel en lien avec l'expérience de l'artiste. Selon Foucault, il n'existe pas de figure unique se situant au-delà des œuvres individuelles, mais des possibilités permettant d'activer des thèmes²². En ce sens, si ce sont les traits associés à l'hiver qui resurgissent à l'évocation de la nordicité picturale – par exemple ce paysage enneigé épuré auquel nous revenons incessamment –, le Nord renvoie à un vaste contenu latent, d'où la nécessité de ne pas en retenir que les formes typées pour accepter les représentations déviantes. Un domaine étant limité par ses « champs de différenciation²³, » Foucault nous invite à chercher où surgissent les différences individuelles et à recenser les spécificités des différents objets. Ainsi, non seulement constatons-nous que les objets de la nordicité ne sont pas constants, mais ces mêmes objets considérés individuellement peuvent s'insérer à d'autres groupements, pour autant que l'on en définisse les conditions. La classification d'œuvres en tant que représentations picturales de la nordicité relève donc d'une synthèse psychologique qui implique de les considérer en tant qu'ensemble. Cela dit, notre problématique suscite une réflexion sur les principes de la catégorisation, puisque les découpages en fonction des domaines se sont jamais définitifs et universellement valables. La détermination d'un corpus afin de vérifier les modes de représentations de la nordicité picturale ne constitue-t-elle pas déjà une catégorisation?

Formulant l'hypothèse selon laquelle les énoncés référant à un même objet forment un ensemble et ce, même s'ils sont dispersés dans le temps et diffèrent dans leur forme²⁴, Foucault préconise la détermination d'ensembles larges, de façon à éviter certaines

²² *Ibid.*, p. 55-56.

²³ *Ibid.*, p. 60-62.

²⁴ *Ibid.*, p. 48.

catégories comme celle de l'influence²⁵. Si la nordicité regroupe des faits et des objets qui n'ont en commun que leur ancrage géographique, la catégorie des représentations picturales de la nordicité – et la tranche temporelle de trente ans dans laquelle se situent les œuvres de notre corpus – nous semble déjà bien assez vaste. Nous devons néanmoins reconnaître que, si elles s'inscrivent dans une période charnière de la représentation du Nord, les œuvres de notre corpus sont loin de couvrir l'ensemble du domaine de validité de la nordicité picturale, les XIX^e et XX^e siècles regorgeant d'exemples aussi différents que fascinants, par leur manière de donner à voir ce Nord. Sur le plan de l'organisation du champ conceptuel, les représentations de la nordicité se situent les unes par rapport aux autres, elles se succèdent et se répondent, se juxtaposent et parfois se contredisent. Appartenant à une époque future ou révolue, des représentations apparaissent ou tombent en désuétude, prennent un sens nouveau ou sont remplacées par d'autres. Le potentiel esthétique du Nord pollué que dévoilent les œuvres du Norvégien Rolf Groven (Figure A.I 29) aurait sans doute semblé improbable aux artistes de notre corpus²⁶. Notre typologie de la nordicité picturale met en évidence le fait que des œuvres ne font pas que coexister, mais entrent en dialogue à la fois par les thèmes qu'elles exploitent et par leur traitement formel. Par exemple, les représentations typiques habitées contredisent le mythe de l'hivernation saisonnière en montrant des activités hivernales alors que dans les représentations typiques désertées, on observe une parenté formelle dans la manière qu'ont les artistes de représenter le poids de la neige sur les branches des arbres. Par conséquent, ces types sont déterminés par un champ de présence régissant les modalités de coexistence des œuvres à partir des vérités admises quant à la nordicité picturale, c'est-à-dire des éléments repris dans d'autres représentations et ceux qui ont été rejetés²⁷.

²⁵ *Ibid.*, p. 45.

²⁶ Sauf peut-être pour les membres du Groupe des Sept, pour qui les terres dévastées par le feu et la déforestation ont une valeur esthétique, comme nous le verrons dans le quatrième chapitre.

²⁷ *Ibid.*, p. 81-82.

Dans le jeu conceptuel, Foucault affirme que les énoncés sont liés selon des schèmes, dont l'étude permet de comprendre la dispersion des concepts à travers les œuvres²⁸. En d'autres termes, une proposition est admise sur la base de critères qui en déterminent la véridicité ou la fausseté, ce qui permet d'exclure des énoncés non pertinents, inessentiels ou marginaux sur la base des problèmes et des solutions actuels, mais également par rapport aux concepts et aux affirmations désuètes²⁹. La conjoncture a favorisé la représentation du paysage nordique par les artistes de notre corpus, mais leurs œuvres sont reliées en ce qu'elles se positionnent les unes par rapport aux autres, en présentant des traits communs ou en s'opposant par leur manière de le donner à voir. L'objectif de notre typologie est justement d'identifier ces éléments de différenciation, de voir quels sont les signes plastiques, iconiques et spatiaux de la nordicité picturale. Sans vouloir soumettre le visuel au conceptuel, force est de constater que la réception esthétique des œuvres passe par l'entremise de filtres culturels. Ainsi, une œuvre sera admise en tant que représentation de la nordicité si elle a pour objet les particularités naturelles et/ou culturelles du monde nordique, si rien ne l'en exclut d'emblée— qu'il s'agisse d'un élément appartenant à une catégorie incompatible ou l'utilisation d'une technique inappropriée — et si elle se base sur des connaissances actuelles ou anciennes sur le Nord, incluant les faits et les mythes. Ces connaissances incluent l'ensemble des tableaux montrant la nordicité sous des formes variables, en fonction des choix effectués par l'artiste, mais aussi les analyses proposées par des historiens de l'art. À ce sujet, précisons que peu d'historiens de l'art ont écrit sur la nordicité, si ce n'est pour en reconnaître les manifestations dans des œuvres comme c'est le cas de Frank Claustrat³⁰, mais que davantage se sont penchés sur la représentation du paysage hivernal ou de l'hivernité, dont Laurier Lacroix et Ulla Tarras-Wahlberg Sonja³¹.

²⁸ *Ibid.*, p. 84.

²⁹ *Ibid.*, p. 85.

³⁰ Claustrat, « La quête de la modernité des peintres nordiques ».

³¹ Consulter à ce sujet les ouvrages suivants : Lacroix, « La construction picturale du Nord »; Ulla Tarras-Wahlberg Sonja (Reine de la Norvège), *Winter Land. Norwegian Visions of Winter*, Catalogue d'exposition (exposition itinérante dans le cadre des XVII^e Jeux olympiques d'hiver à Lillehammer), De Norske Bokklubbene, 1994, 226 p.

À l'encontre de Foucault, les éléments marginaux de la catégorie des représentations picturales de la nordicité nous paraissent essentiels : gravitant en périphérie sans toutefois être négligeables ou insignifiantes, ces œuvres marquent non seulement les limites de la catégorie dans laquelle elles s'inscrivent, mais témoignent de ses possibilités de développement, une catégorie n'étant jamais complètement stable et immuable. De plus, les concepts circulant d'un domaine à l'autre, les éléments en marge des catégories fournissent des clés permettant de comprendre quelles sont les voies empruntées par les concepts et comment leur forme se trouve altérée par leurs transitions d'un domaine à l'autre. Ce sont ces possibilités d'évolution conceptuelle et catégorielle qui ont permis le passage d'une nordicité géographique à une nordicité culturelle, puis à une nordicité visuelle et picturale, cette dernière se démarquant des autres par les possibilités expressives du langage visuel. De manière similaire aux discours³², toute représentation est régie par un ensemble de règles et descriptible jusqu'à un certain point, cette description mettant en évidence un mode d'organisation propre à l'œuvre. Dans les œuvres picturales, cette organisation se situe à un niveau préconceptuel et concerne les regroupements de formes, de couleurs et d'objets en relation sur le plan. De la même façon que l'organisation de la composition dépend de règles, le degré de cohérence et de stabilité des thèmes abordés par les œuvres repose sur la détermination de points d'incompatibilité, c'est-à-dire des objets, types ou concepts qui ne peuvent apparaître simultanément sans que cela soit contradictoire ou inconséquent³³.

En s'inscrivant dans un système de choix stratégiques, une formation discursive n'occupe pas tout le champ de ses possibilités et est nécessairement lacunaire. En ce sens, une œuvre ne peut rassembler toutes les possibilités inhérentes à la nordicité picturale, puisqu'en privilégiant certains sujets et techniques, elle en exclut nécessairement d'autres. Par exemple, la rigueur du climat peut être exprimée par le confinement intérieur hivernal

³² Foucault, *L'archéologie du savoir*, p. 86-89. Le philosophe aborde la notion de discours dans une perspective très large, de façon à inclure toute discipline, tout champ discursif, dans son propos.

³³ *Ibid.*, p. 91. Foucault relève de tels points d'incompatibilité dans les formations discursives, mais nous croyons que cela est également valable pour les œuvres visuelles.

ou encore, par l'isolement d'une maison dans un paysage désolé, ces alternatives pouvant apparaître à tour de rôle (ou bien... ou bien) mais jamais simultanément (Figure A.I 14 et Figure A.I 13), les œuvres de notre corpus présentant une unité de temps et de lieu. De la même façon, l'ouverture du champ spatial et la représentation d'une profondeur infinie peuvent difficilement connoter l'enfermement, tout comme la luminosité de certaines teintes ne peut être un indice d'une nuit perpétuelle hivernale. Pensons également à la valeur thermique des couleurs ainsi qu'à une synesthésie nous enjoignant à associer le bleu au froid et à des qualités telles que le feutré, le doux, le calme et d'autres encore (en fonction des autres éléments de l'œuvre). La nordicité picturale ne désigne pas uniquement des thèmes iconographiques, mais aussi des marqueurs spatiaux et des traits plastiques, le visuel étant signifiant en lui-même, en dehors de toute référence conceptuelle. Cela dit, de nouveaux thèmes peuvent apparaître suite à la réinterprétation d'une formation discursive, non pas parce que ces possibilités existaient sans avoir été formulées, mais parce que cette réinterprétation a pour effet de modifier le principe d'exclusion et par conséquent, les choix possibles³⁴. Enfin, Foucault précise que les stratégies ne se superposent pas au discours, une telle chose qu'un discours idéal qui serait ensuite perverti par des choix n'existant pas³⁵.

La manière dont Foucault aborde les domaines du savoir a inspiré l'édification de notre architecture conceptuelle, en particulier par sa considération des choix stratégiques et des discontinuités dans la délimitation d'ensembles conceptuels. En regroupant des œuvres variées exprimant différents points de vue sur le paysage nordique et sur l'imaginaire du Nord, notre catégorisation des représentations picturales de la nordicité nous permet de tenir compte de telles discontinuités, notamment celle régissant l'opposition entre paysage épuré et représentation marginale. Bien qu'il soulève beaucoup de questions, recense de nombreux thèmes et identifie plusieurs domaines d'application, le philosophe apporte somme toute peu de réponses. La posture qu'il adopte l'amène plutôt à laisser ouvert le champ des possibilités, à énumérer sans jamais affirmer ni prendre de position ferme.

³⁴ *Ibid.*, p. 93.

³⁵ *Ibid.*, p. 96.

Comme Hamelin à propos de la nordicité, la prétention de Foucault à l'universalité lui fait oublier la spécificité des divers domaines de la connaissance. En réaction à la plurivocité de ces théories, nous proposons un modèle d'analyse propre aux représentations paysagères, bien qu'il puisse éventuellement être développé pour prendre en charge des œuvres abstraites. L'iconographie et l'iconicité³⁶ déterminent *a priori* le domaine de validité de la catégorie des représentations de la nordicité – ce qui permet de classer les exemplifications comme étant typiques ou atypiques –, mais cela est ensuite appuyé par des aspects relevant du plan de l'expression. À l'intérieur de la catégorie des représentations picturales de la nordicité tout comme dans ses sous-catégories, des exemplaires sont plus représentatifs que d'autres et certains se positionnent en périphérie, ce qui tend à démontrer l'hypothèse d'un degré de typicité des représentations de la nordicité. À titre d'exemple, l'omniprésence du blanc dans *Snö* de Fjæstad, appliqué par petites touches et associé à une autre teinte, est plus courant que le monochrome bleu de *Vinternatt i Rondane* de Sohlberg. Les œuvres étant des créations uniques, nous serons amenée à parler de tendances plastiques, iconiques et spatiales plutôt que de traits communs, évitant ainsi l'écueil des généralisations abusives. Parmi ces tendances, nous constatons notamment que le format paysage est privilégié pour la majorité des tableaux, sauf pour les représentations atypiques habitées qui sont souvent dans le format portrait.

³⁶ Notion introduite par Charles Morris dans la foulée des travaux de Charles Sander Peirce sur l'icône, l'iconicité désigne la qualité d'être iconique. Un signe est iconique lorsqu'il présente des similitudes avec ce qu'il dénote, son iconicité étant une question de degrés. L'iconicité d'une représentation de la nordicité dépend de sa capacité à évoquer le Nord, par sa ressemblance avec son référent. Voir Charles William Morris, *Signs, Language, and Behavior*, New York : G. Braziller, 1946, 365 p.

3.2 Éléments pour une catégorisation des représentations

3.2.1 L'architecture taxonomique de la nordicité picturale

Conduite adaptative nécessaire à la survie de toute espèce animale, la catégorisation est un découpage du monde, un passage du continu au détail dont l'objectif est de sélectionner les éléments associés à la tâche à accomplir (se nourrir, se loger, se vêtir). Sur une note plus divertissante que la survie de l'espèce, la catégorisation influe sur notre manière de percevoir le monde et par conséquent, elle agit sur notre façon de nous le représenter, puis de le donner à voir. L'appréhension du monde comme structure d'informations n'est pas seulement influencée par des facteurs perceptuels (comme la loi de la Gestalt), mais la catégorisation des éléments dépend également d'aspects culturels et linguistiques³⁷. À cet effet, le linguiste français Georges Kleiber distingue les catégories naturelles à base physiologique des catégories naturelles sémantiques comme les espèces naturelles et les artefacts³⁸. En tant que représentation mentale abstraite reposant sur la connaissance d'un code culturel, la nordicité se présente comme une taxonomie à niveau d'inclusion élevé, dont les objets sont aussi variés que disparates³⁹. Afin d'assurer la cohérence entre les objets de la catégorie, il est plus judicieux de traiter des représentations picturales de la nordicité, qui forment un regroupement concret d'objets illustrant le concept. Par le caractère exemplaire et parfois canonique de ces œuvres, mais aussi par la dissidence de certaines d'entre elles, la composition de la catégorie peut varier. En ce sens, la composition de notre corpus est réfléchie de façon à ce qu'il soit à la fois représentatif de

³⁷ Eleonore Rosch, « Principles of Categorization », in *Cognition and Categorization*, sous la dir. d'Eleonore Rosch et Barbara B. Lloyd (dir.), Hillsdale, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1978, p. 29.

³⁸ Georges Kleiber, *La sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*, Paris : Presses universitaires de France, 1990, p. 51. La catégorie des représentations de la nordicité est une catégorie naturelle sémantique.

³⁹ Le modèle de Louis-Edmond Hamelin, les propositions théoriques de Daniel Chartier et les analyses littéraires de Jack Warwick ont démontré sa capacité à inclure aussi bien des éléments naturels relevant de la géographie ou de la biologie que des objets culturels se rapportant à la littérature ou à l'anthropologie.

la nordicité picturale et révélateur de ses tendances, attendu que nous ne pouvons considérer la totalité des œuvres de la catégorie. Sa formation étant influencée par des considérations culturelles, la mise en parallèle d'œuvres appartenant à quatre sous-groupes nationaux nous permet de tenir compte de la diversité thématique et esthétique de la nordicité picturale. Cela dit, la complexité et le niveau d'abstraction de la catégorie des représentations picturales de la nordicité nous obligent à prendre certaines distances avec les conceptions courantes de la catégorisation en psychologie cognitive.

Selon la psychologue américaine Eleonore Rosch, les catégories naturelles sont des groupes d'objets considérés équivalents et organisés en taxonomies. En général, un objet est d'abord reconnu comme membre d'une catégorie de base, puis un traitement plus poussé permet de l'associer à une catégorie superordonnée (abstraite, ses membres n'ont que certains attributs communs) ou subordonnée (spécifique, les objets ont des fonctions et des attributs communs et prévisibles)⁴⁰. Le niveau de base est le plus inclusif et grâce au grand nombre d'attributs communs de ses objets, les indices de validité et de ressemblance de la catégorie sont maximisés. Reposant sur la présomption qu'une forme moyenne puisse être dégagée, le niveau de base est non seulement défini par la similarité des objets, mais aussi par des attributs et des mouvements moteurs communs⁴¹. Cette conception soulève un problème fondamental quant à la catégorisation des représentations picturales de la nordicité, pour lesquelles il n'est pas pertinent d'établir une forme moyenne. Les objets usuels comme ceux appartenant à la catégorie des outils sont destinés à une fonction précise et de ce fait, leur utilisation engendre des mouvements moteurs déterminés. Il en va tout autrement pour les œuvres visuelles qui, s'adressant au regard et lui imposant des trajets perceptuels, sont composées par des réseaux de dépendances entre des variables visuelles et perceptuelles, regroupées sur un plan de façon à créer et à mettre en relation des formes pouvant référer (ou non) à des objets du monde. Par conséquent, on ne peut comparer des œuvres visuelles de la même façon que l'on procèderait pour des marteaux.

⁴⁰ Rosch, « Principles of Categorization », p. 34-35.

⁴¹ *Ibid.*, p. 31 et 34.

S'il est impossible de dégager pour les œuvres une forme schématique commune (à la manière des contours d'un outil), des représentations picturales de la nordicité partagent des traits, mais nous préférons parler de tendances sur les plans plastiques, iconiques et spatiaux. De cette façon, nous rejoignons chacune des sous-catégories de la nordicité picturale plutôt que les seules représentations typiques désertées, ces dernières pouvant se ressembler, de par la prépondérance du blanc (ou du bleu dans les paysages d'hiver nocturnes) commandé par les thématiques de l'hivernité.

La formation des catégories vise à fournir un maximum d'informations à partir d'un nombre fini d'éléments. En vertu de ce principe d'économie cognitive, les catégories sont perçues comme étant séparées les unes des autres, puisque chaque stimulus est comparé aux autres stimuli de sa catégorie et, à des fins de classification, jugé semblable ou différent⁴². Contrairement aux catégories artificielles où les membres sont équidistants, les exemplaires d'une catégorie naturelle présentent plus souvent une ressemblance familiale qu'un attribut commun⁴³. Ainsi, la présence de neige (sur le plan de l'iconographie) et de blanc (comme signe plastique) sont des indices probants de l'appartenance d'une œuvre à la catégorie des représentations de l'hivernité⁴⁴. Les représentations atypiques de la nordicité ne répondent toutefois pas aussi bien au principe d'économie cognitive de la catégorisation, leur diversité rendant leur classification plus ardue. Au lieu de partir d'une hypothèse de similitude entre les œuvres, cette diversité nous incite à déterminer en quoi les représentations picturales de la nordicité se rapportent à la catégorie et jusqu'à quel point elles en sont représentatives. La conception aristotélicienne de la catégorisation détermine l'appartenance à une catégorie en termes de conditions nécessaires et

⁴² *Ibid.*, p. 28.

⁴³ Fortin et Rousseau, « Concepts et catégories », p. 342 et 349.

⁴⁴ « Représentation de l'hivernité » correspond à « représentation typique de la nordicité », mais constitue également une catégorie distincte, qui n'implique pas nécessairement la dimension nordique. Par exemple, dans *La chasse aux grèbes* (1864) de l'artiste suisse François Bocion, la neige n'est pas une caractéristique du Nord, mais de la haute montagne, aspect qui constitue pour Hamelin une nordicité en altitude. *La pie* (1868-1869) de Claude Monet est une scène hivernale sans lien avec la nordicité, témoignant de l'intérêt des impressionnistes pour les effets de la neige.

suffisantes (CNS), ce qui suppose l'équivalence logique des éléments d'une catégorie⁴⁵. Dans le modèle proposé par Rosch, les exemplaires d'une catégorie se répartissent plutôt selon un gradient de typicité. Par la souplesse qu'il offre, notre modèle d'analyse prend en considération ce gradient de typicité, la nordicité picturale se déployant entre des représentations dites typiques et atypiques, en plus de poser une distinction entre les scènes désertées et habitées. Une fois l'appartenance catégorielle établie, il s'agit de déterminer les tendances de la représentation de la nordicité picturale sur les plans plastique, iconique et spatial dans chacune de ses sous-catégories, celles-ci étant l'objet de stratégies distinctes. Si les paysages d'hiver ont une fréquence d'occurrence et une capacité à évoquer l'idée du Nord élevées, l'établissement d'un tel de gradient de typicité s'avère indispensable afin de tenir compte des diverses tendances que l'on retrouve au sein même de la nordicité picturale.

Considérant la classification des phénomènes culturels, Jean-Marie Schaeffer distingue pour sa part les exemplifications typiques et atypiques par rapport à un prototype notionnel, appuyant à sa manière la pertinence du gradient de typicité⁴⁶ :

Or, lorsqu'on se trouve face à des notions intrinsèquement vagues, l'idée même d'une définition en termes de conditions nécessaires et suffisantes doit être abandonnée. Il faut plutôt partir d'une distinction entre exemplifications *typiques* et exemplifications *atypiques*. Les exemplifications typiques sont celles qui se rapprochent le plus du *prototype* notionnel tel qu'il s'est développé au fil des usages de la notion. [...] On dira donc que le prototype notionnel *œuvre d'art* sélectionne une matrice de propriétés dont la spécification selon les œuvres qui l'exemplifient est graduelle.

Une telle approche n'invite plus à considérer la forme générale des objets, mais elle permet d'élargir la comparaison à des ensembles plus abstraits (comme des paysages) ainsi qu'aux diverses propriétés qui en justifient la classification (selon que ce paysage soit réel ou

⁴⁵ Olivier Houdé et al., *Vocabulaire de sciences cognitives*, Paris : Presses universitaires de France, 1998, p. 66.

⁴⁶ Ce prototype notionnel se définit selon une matrice de propriétés, celles-ci étant l'appartenance génétique, l'intention esthétique, l'attention esthétique et en disjonction de ces trois propriétés, la causalité intentionnelle (l'artefact ou objet sémiotique). Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, p. 11.

représenté, habité ou déserté, etc.). En ce sens, le niveau d'abstraction de la nordicité picturale est plus élevé que celui de l'outillage, qui en termes de CNS désigne ce qui sert à accomplir un travail technique. Les représentations picturales de la nordicité renvoient plutôt au prototype notionnel que constitue le paysage hivernal, en particulier celui caractérisé par l'omniprésence du blanc de la neige, un sol très marqué et une vaste spatialité. En désignant les œuvres les plus représentatives de la catégorie, ce prototype notionnel correspond aux exemplifications typiques de la nordicité picturale. Quant aux exemplifications atypiques de la nordicité picturale, elles soulèvent la délicate question du seuil de la catégorie, c'est-à-dire le point à partir duquel l'idée du Nord n'est plus exprimée. Par conséquent, un principe de précaution nous incite à ne pas rejeter complètement la considération des CNS d'appartenance à la catégorie, en particulier pour les œuvres s'éloignant du prototype notionnel.

De manière générale, il est plus aisé de concevoir une catégorie à partir de ses cas clairs plutôt que selon ses frontières⁴⁷. La catégorisation ne s'opère pas de façon analytique, mais de manière globale, puisque les individus tendent à regrouper l'information en fonction des caractéristiques typiques des objets. Même si des membres ont des propriétés différentes, on pense plus spontanément aux aspects les plus courants d'une catégorie⁴⁸, comme en témoigne la prégnance des scènes hivernales dans la nordicité picturale. La définition du prototype comme étant le meilleur exemplaire d'une catégorie, celui dont l'appartenance catégorielle est la plus évidente⁴⁹, s'éloigne donc de son acception technique de premier exemplaire d'un modèle. Conçus de façon abstraite par la combinaison des propriétés typiques d'une catégorie, plusieurs prototypes-instances sont possibles pour une catégorie. Bien qu'il puisse théoriquement varier d'un individu à l'autre, le consensus qui s'établit à l'intérieur d'une communauté confère au prototype une assez grande stabilité⁵⁰. Selon

⁴⁷ Rosch, « Principles of Categorization », p. 35.

⁴⁸ Fortin et Rousseau, « Concepts et catégories », p. 350-351.

⁴⁹ Rosch, « Principles of Categorization », p. 36.

⁵⁰ Kleiber, *La sémantique du prototype*, p. 48.

Schaeffer, les limites des catégories ne sont pas clairement établies du fait qu'elles répondent à une logique du « plus ou moins⁵¹. » Si les exemplifications atypiques désertées flirtent avec les limites inférieures de la catégorie, le seuil de la nordicité picturale ne peut être clairement déterminé, puisqu'il dépend de connaissances appelées à être réactualisées. Enfin, le prototype notionnel ne vise pas à exclure des objets, mais il a au contraire une visée intégrationniste et permet de regrouper des traits apparentés⁵². En comparant les exemplaires avec le prototype de la catégorie, on peut généralement juger à quel point ils en sont représentatifs, ceux dont le degré de typicité est élevé présentant une ressemblance familiale tout en conservant leur identité propre⁵³.

Le prototype tel que conçu par Rosch implique la sélection d'un ou de plusieurs objets jugés comme étant les plus représentatifs de leur catégorie alors que ceux-ci n'en sont que des exemplaires typiques. Considérer un paysage d'hiver en tant que prototype des représentations de la nordicité constitue à notre sens un privilège indu par rapport aux autres membres de la catégorie. Pour cette raison, nous préférons la notion de prototype notionnel de Schaeffer, qui n'implique pas le choix arbitraire d'une œuvre que l'on désignerait comme prototype, mais plutôt la sélection d'une matrice de propriétés permettant d'abstraire ce à quoi renvoie la catégorie. Suite à l'évaluation des caractéristiques d'un objet à classer, les exemplaires *peu* représentatifs d'une catégorie sont déclarés atypiques ou périphériques tandis que les exemplaires *les plus* représentatifs sont dits typiques⁵⁴. À l'égard de la structure hiérarchique des catégories, soulignons que les exemplaires typiques et atypiques se trouvent au même niveau, subordonnés à la catégorie des représentations picturales de la nordicité⁵⁵. L'identification de ces deux pôles entre

⁵¹ Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, p.118.

⁵² *Ibid.*, p.119.

⁵³ Olivier Houdé et al, *Vocabulaire de sciences cognitives*, p. 67.

⁵⁴ Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, 400 p.

⁵⁵ Par le système d'inclusion de classe de l'architecture taxonomique, il est illogique de considérer que les exemplifications typiques sont au niveau de base et les exemplifications atypiques sont au niveau subordonné.

lesquels se construit la nordicité picturale permet d'intégrer des éléments courants ou habituels de l'imaginaire du Nord et des éléments qui semblent *a priori* s'en éloigner, mais prennent leur sens dans leur contexte d'énonciation. Cela dit, chaque œuvre est unique, puisque sa forme est l'expression de la sensibilité d'un artiste et de la complexité d'un contenu, qui est de nature polysémique. Une œuvre n'est jamais *que* représentation de la nordicité et peut également s'insérer à d'autres catégories comme celle des représentations picturales de l'hivernité, l'hivernité étant chez Hamelin une sous-catégorie de la nordicité. Pour notre part, nous considérons que l'hivernité peut désigner les exemplaires typiques de la nordicité ou constituer une catégorie distincte, l'hiver n'étant pas un phénomène exclusivement nordique.

La possibilité de déterminer le degré de typicité des exemplaires d'une catégorie témoigne du fait qu'elles recèlent des valeurs qui ne sont pas que symboliques, mais également sensibles. Dans cette perspective, les sémioticiens Jacques Fontanille et Claude Zilberberg⁵⁶ considèrent que les termes d'une catégorie ne sont pas neutres, puisqu'ils témoignent d'un investissement du sensible. Les catégories se construisent sur la base de rapports de force dans l'espace tensif, où se déroule l'activité perceptive et énonciatrice⁵⁷. L'articulation du sens relève donc d'un processus de catégorisation, impliquant une hiérarchie d'inclusion de classes ou taxonomie, comme ce que nous retrouvons dans les modèles théoriques proposés par Hamelin et par Rosch. Cette catégorisation est effectuée par un observateur qui ressent des valences perceptives entre intensité et extensité et qui, par conséquent, est en mesure de positionner les différentes valeurs les unes par rapport aux autres. Selon Fontanille et Zilberberg, la tensivité permet de comprendre comment le sujet déictise la masse du sensible en déterminant des champs de présence par rapport aux limites du monde, l'espace devenant ainsi champ de vision⁵⁸. En tant que généralisation des propriétés physiques permettant de décrire un espace-temps, la tensivité détermine le

⁵⁶ Fontanille et Zilberberg, *Valence/Valeur*, 69 p.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 3.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 4.

noème de la perception par la description de la polarisation du divers sensible – entre pur et impur, rare et nombreux, ouvert et fermé, etc. – par un individu. Cet individu est situé dans un espace de qualités sensibles gradué sur le plan de l'intensité (valeur) et de l'extensité (dispersion dans l'espace-temps)⁵⁹. Cet espace gradué et polarisé constitue une valence, c'est-à-dire un champ de valeurs accueillant les configurations d'un champ sémantique. Une opération de tri permet à l'individu de prendre position par rapport aux différentes valeurs graduées et de se situer dans l'espace tensif de la valence, transformant ainsi l'espace en un champ de vision multiorienté⁶⁰. L'espace tensif est transverse aux autres types d'espace (sensoriel, mental et discursif), car il entraîne le mouvement qui permet la saisie du sens⁶¹.

Bien que ce soit indirectement, le modèle tensif de Fontanille et de Zilberberg pose la représentation picturale en tant qu'activité énonciatrice rendue possible grâce à une activité perceptive, déterminée par l'appréhension sensible d'un individu situé dans un espace qu'il rend signifiant en sélectionnant un ensemble de propriétés. Dans les œuvres, les tendances de la représentation picturale de la nordicité de chacune de ses quatre sous-catégories⁶² dépendent des valeurs sélectionnées, celles-ci se déployant sur le plan (ce qui en fait un espace illusoire) entre monochromie ou polychromie, structures ouvertes ou fermées, compositions épurées ou complexes, etc. En sémiotique, les grandeurs intenses (force, tonicité) et extenses (nombre, quantité, étendue) caractérisent l'expérience phénoménale du monde naturel objectal, de la conscience subjectale et des formes d'expression langagières⁶³. Fontanille situe l'espace tensif en amont de l'espace sémionarratif et de l'espace discursif⁶⁴. Fondement de l'exprimable, l'espace sémionarratif

⁵⁹ *Ibid.*, p. 4-5.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 5.

⁶¹ *Ibid.*, p. 9.

⁶² Rappelons que les représentations typiques désertées, les représentations typiques habitées, les représentations atypiques désertées et les représentations atypiques habitées constituent les quatre sous-catégories de la nordicité picturale.

⁶³ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 7.

permet de déterminer les relations de dépendance dans la structure de la signification et de fixer le sens. Les structures sémionarratives sont configurées par le discours, l'espace discursif constituant le fondement de toute expression. Les *formes de l'exprimable* et les *formes de l'expression* relèvent du lien tensif du sujet au monde et du liant tensif que constitue le champ de force déterminé par les gradients de valeurs caractérisant le vécu (la tensivité valencielle)⁶⁵, d'où l'importance pour l'artiste de connaître – au sens d'avoir expérimenté – l'environnement nordique pour être en mesure d'exprimer sa nordicité. En étant associée à des valeurs sur les plans plastiques, iconiques et spatiaux, la nordicité picturale constitue une telle structure sémionarrative, sa diffusion à travers des discours variés contribuant à en déterminer une signification variant selon le contexte culturel et historique.

Fontanille et Zilberberg mettent en place les fondements d'une grammaire tensive qui permet d'établir une corrélation entre deux profondeurs, celles-ci étant établies à partir de définitions linguistiques comme « chien ». De la même façon que chez Rosch, les objets des catégories étudiées renvoient alors à une forme schématique commune à l'ensemble des membres de la catégorie. Les deux sémioticiens s'intéressent également à des ensembles plus abstraits (des qualités, des sensorialités, des courants de pensée, etc.), attendu la notion de valeur qu'ils mettent de l'avant. S'ils n'explicitent pas les applications possibles de leur modèle dans les représentations picturales – ou très peu, en s'intéressant à l'analyse de dessins de Dürer et de Rembrandt par Wölfflin plutôt qu'aux dessins eux-mêmes⁶⁶ –, d'autres l'ont fait, s'appuyant sur la définition de la valence en tant qu'espace gradué et polarisé. Dans un essai analytique⁶⁷, Anne Beyaert représente en ce sens la spatialité d'une œuvre d'Eugène Leroy sur une valence, les gradients orientés de l'intensité et de l'étendue étant associés aux dimensions du sensible et de l'intelligible, qu'elle présente comme étant

⁶⁵ *Ibid.*, p. 7-8.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 37-38. Suivant l'analyse de Wölfflin, Fontanille et Zilberberg établissent une valence se déployant entre une profondeur affective (présence/absence) sur le plan de l'intensité et une profondeur perceptive (toucher/vue) sur le plan de l'extensité.

⁶⁷ Anne Beyaert, « Plasticité et signification : le cas d'Eugène Leroy », *Protée*, vol. 27, no 2, 1999, p. 125-131.

les fonctifs de la conversion symbolique. La valence étant ainsi posée, les dimensions plastique et iconique de l'œuvre se situent respectivement sur l'axe du sensible et sur l'axe de l'intelligible, la spatialité du tableau dépendant de la corrélation de ces deux dimensions⁶⁸. Dans l'œuvre de Leroy, la valence permet de représenter l'optique et l'haptique : la tension est alors envisagée dans le rapport entre le visuel et le manuel, établissant différents degrés de tensivité de l'espace perceptif entre la vue et le toucher⁶⁹. Selon la nature des informations apportées par les œuvres (géographique, culturel, esthétique), la conversion symbolique à l'origine de leur configuration spatiale repose davantage sur la dimension sensible ou sur l'intelligible. Les œuvres de notre corpus font évidemment appel aux sensorialités, mais en tant que représentations picturales de la nordicité, elles témoignent avant tout d'une tension entre nature et culture, comme nous l'évoquons plus haut. Cette tension exerce une influence sur la configuration de l'espace et la représentation des distances.

3.2.2 Modèle de catégorisation et considérations sur le stéréotype

Les conceptions de Fontanille et Zilberberg sur l'investissement sensible des catégories nous permettent de mieux comprendre le développement de la nordicité picturale entre exemplifications typiques et atypiques (sur le plan de l'intensité), puis entre les paysages habités et désertés (sur le plan de l'extensité, de par les configurations spatiales que ces deux types de représentation impliquent). (Schéma 2) Les gradients d'intensité d'*atypique* à *typique* renvoient à une *profondeur représentative* déterminée par une opposition, puisque ces deux propriétés sont mutuellement exclusives. En d'autres termes, une œuvre peut constituer une représentation typique ou atypique de la nordicité, évoquant plus ou moins fortement l'idée du Nord selon son degré de représentativité, mais elle ne peut en aucun

⁶⁸ *Ibid.*, p. 127.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 127-128. L'autrice se fonde en cela sur la définition de Deleuze, pour qui les échelons gradués entre la vue et le touché sont le digital, le tactile et le manuel. En tant que possibilité du regard se distinguant de l'optique, l'haptique est l'attitude du regard à toucher.

cas être les deux à la fois. Les valeurs du paradigme se situent alors dans une continuité de tonicité faible à élevée, ce qui permet de considérer que la nordicité picturale comporte différents degrés de typicité, bien qu'à un certain point, il y ait un basculement d'une valeur à l'autre. L'œuvre *Vinternatt i Rondane* de Sohlberg (Figure A.I 4) est plus typique de la nordicité picturale que *Spring, Lower Canada* de Jackson (Figure A.I 9) ou *Sommernatt* de Peterssen (Figure A.I 12), à titre d'exemple, puisque les représentations de l'hivernité évoquent davantage l'idée du Nord que celle montrant d'autres saisonnalités. De ces deux dernières œuvres, celle de Jackson est un peu moins atypique que celle de Peterssen de par la présence de neige, signifiée par le signe plastique « blanc ». Cela signifie qu'à l'intérieur d'une sous-catégorie de la nordicité picturale, certains exemplaires sont plus représentatifs (ou marginaux) que d'autres. Ajoutons également que, par les connaissances culturelles qu'implique le positionnement de l'humain face à la nature, les scènes habitées tendent à être moins atypiques que les scènes désertées. Elles mettent en outre en évidence la dimension anthropologique de l'imaginaire du Nord, apportant ainsi des données supplémentaires quant à la nordicité culturelle et picturale.

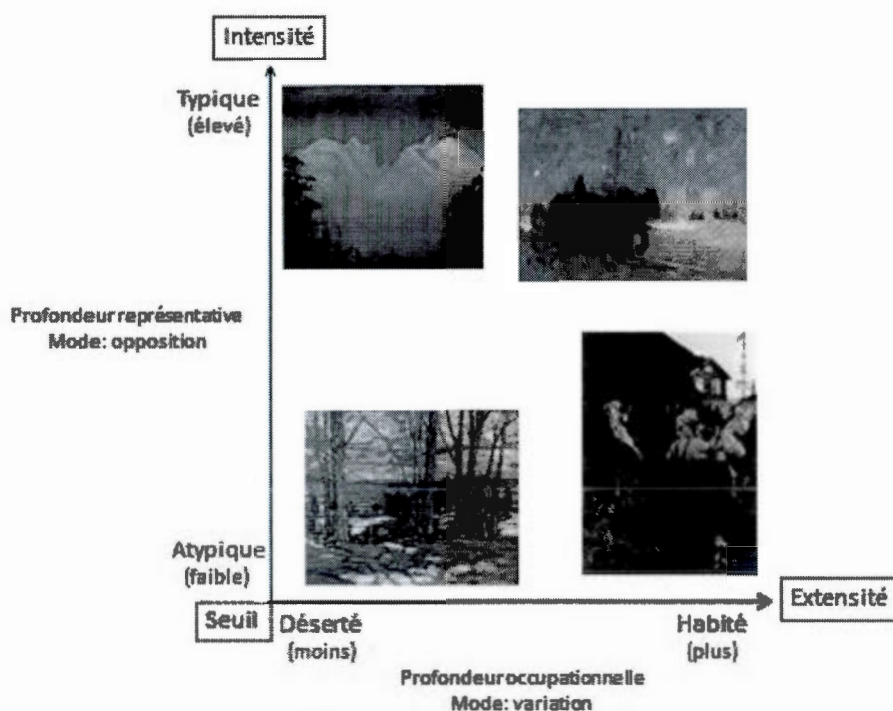


Schéma 2 L'investissement sensible des catégories selon le modèle tensif

En renvoyant respectivement à l'idée d'un espace sauvage et à celle d'un espace domestique, les valeurs *déserté* et *habité* déterminent pour leur part une *profondeur occupationnelle*⁷⁰ de l'étendue sur le mode de la variation. La transition entre ces deux grandeurs extenses est marquée par des gradients de fonctionnalité répondant à une logique du plus ou moins (selon l'importance de la présence humaine ou son absence totale), *déserté* et *habité* renvoyant à des modes d'occupation de l'espace distincts. Les paysages désertés de la nordicité picturale présentent généralement une vaste spatialité, dont l'ouverture et les éléments ont pour effet de diriger le regard vers la profondeur de l'espace illusoire de la composition. Dans les œuvres *Mauve et or* de Suzor-Coté (Figure A.I 1) et *Imatra talvella* de Gallen-Kallela (Figure A.I 2), le regard suit le trajet de la rivière de l'avant-plan vers un espace situé en amont, cette rivière constituant un vecteur important des deux œuvres. De manière générale, les paysages habités favorisent des trajets perceptuels plus complexes, avec des haltes d'un groupe d'éléments à l'autre, l'espace étant partiellement fermé. La présence humaine est plus importante dans *Midsommardans* de Zorn (Figure A.I 15) que dans *Avanolla* de Pekka Halonen (Figure A.I 6), à la fois en quantité et par la portion d'espace qu'elle occupe. La première œuvre induit des trajets perceptuels élaborés et amène le regard à butiner d'un groupe à l'autre en direction du coin supérieur droit, l'espace étant complètement fermé par des bâtiments de l'autre côté. Dans la seconde, le regard va de la figure humaine à l'avant-plan, qui semble être le sujet central de l'œuvre, vers un arrière-plan fermé par des bâtiments, laissant apparaître le ciel dans la partie supérieure du tableau. *Rjukanfossen* de Kittelsen (Figure A.I 16) est l'œuvre de notre corpus dans laquelle la présence humaine se fait la plus discrète, mais en contrepartie, la nature est habitée par des créatures de l'imaginaire, sortant directement de mythes ou de contes diffusés par la culture.

En somme, considérer la nordicité picturale sur une valence est possible et pertinent, puisque les deux profondeurs graduées de typique à atypique et de déserté à habité sont

⁷⁰ Si les termes de la sous-catégorie étaient *paysage sauvage* et *paysage familier*, nous parlerions alors de *profondeur affective*, qui relève davantage du jugement affectif que de l'organisation des objets dans l'espace de la représentation.

corrélées. Cette démarche met en évidence les tensions internes de la catégorie et tient compte du fait que la nordicité picturale se définit par rapport à la position et aux intérêts d'un observateur, condition *sine qua non* du modèle tensif de Fontanille et Zilberberg. Nous avons d'ailleurs insisté sur le fait que la nordicité picturale dépend du désir d'un artiste de donner à voir, dans son œuvre, un aspect de son expérience perceptuelle du paysage nordique, participant ainsi à la diffusion de ses connaissances à son sujet et alimentant l'imaginaire du Nord. Pour poser cette relation en d'autres termes, l'orientation des gradients est établie en fonction d'un centre déictique qui en fait des *profondeurs sémantiques* déterminant l'espace de la catégorisation⁷¹. Les deux profondeurs constituent des valences – représentative et occupationnelle dans le cas qui nous intéresse – leur corrélation déterminant le positionnement des œuvres à l'intérieur de la catégorie des représentations picturales de la nordicité. Nous pourrions pousser la démonstration plus loin de deux façons : en déterminant que les grandeurs intense et extense correspondant à la plasticité et à l'iconicité des œuvres ou en positionnant plutôt des représentations picturales de l'hivernité sur une valence. Dans le premier cas, il faudrait considérer les œuvres individuellement sur une valence alors que dans le second, les profondeurs seraient nommées autrement de façon à tenir compte des valeurs propres à cette autre catégorie, notamment de la récurrence des signes plastiques *blanc* et *bleu* et des signes spatiaux *vaste* et *ouvert*. Nous n'emprunterons toutefois pas ces avenues, puisque nous considérons qu'à l'égard de notre corpus, l'intérêt du schéma tensif ne réside pas tant dans les pistes qu'il offre pour l'analyse des œuvres que dans le fait qu'il apporte une légitimation à notre modèle de catégorisation de la nordicité picturale.

Ces considérations sur les différents modèles de catégorisation (cognitif, perceptuel et tensif) nous incitent à envisager, comme nous l'évoquions précédemment, la nordicité picturale comme étant une taxonomie complexe, certaines œuvres présentant des traits plus habituels ou plus évocateurs que d'autres. Bien que nous ayons déterminé un corpus limité, mais suffisant pour rendre compte des différents aspects de la nordicité picturale,

⁷¹ Fontanille et Zilberberg, *Valence/Valeur*, p. 19.

d'autres exemplaires pourraient être considérés, du moment qu'ils remplissent les conditions d'appartenance à la catégorie. Ainsi, nous avons longuement hésité dans le choix des œuvres constituant notre corpus, d'autres alternatives étant tout aussi pertinentes. Nous aurions pu, par exemple, remplacer l'œuvre *Mauve et or* de Suzor-Coté par *Snow II* (1915) de Lawren Harris, mais nous voulions considérer l'œuvre d'un Québécois à l'intérieur du corpus canadien afin de démontrer que dans cette région du monde, la nordicité picturale n'est pas exclusive aux anglophones. Dans l'ensemble, les œuvres de notre corpus interprètent la réalité nordique et l'idée du Nord d'une manière ou d'une autre, en exprimant divers points de vue et à partir de moyens techniques appropriés. Cela dit, nos recherches mettent en évidence l'existence d'un seuil à partir duquel les œuvres ne sont plus représentatives de la catégorie, ce seuil se trouvant en deçà des représentations atypiques désertées de la nordicité (à la jonction de l'axe des X et de l'axe des Y, dans le Schéma 2 présenté ci-haut). Ces œuvres posent les limites de la catégorie en abordant des thèmes nordiques certes, mais marginaux par rapport aux images du Nord auxquelles nous sommes collectivement habitués dans le monde occidental. En comparaison, les représentations atypiques habitées comportent des indices culturels permettant de les rattacher plus facilement à la catégorie. En outre, l'identification d'exemplifications typiques et atypiques rend compte des tensions internes de la catégorie, d'où l'importance de considérer ces deux pôles dans notre corpus.

La nordicité picturale s'exprimant à la fois dans les représentations marginales et dans les images prégnantes du Nord, certaines idées reçues à son sujet renvoient à des images stéréotypées, malgré nos réticences à placer la notion de stéréotype au cœur de notre problématique. Par rapport à la polarisation que nous avons établie, cette notion fait abstraction des possibilités thématiques et expressives de la catégorie des représentations picturales de la nordicité pour ne considérer que ses traits les plus courants. Si nous considérons en ce sens que la notion de stéréotype est réductrice par rapport à la structure classificatoire ouverte que nous proposons, Ruth Amossy ne la présente pas en des termes

péjoratifs et contribue à la réhabiliter. Dans ses travaux sur l'analyse du discours⁷², l'autrice distingue le stéréotype des concepts connexes que sont le type, le cliché et l'idée reçue. Elle explique qu'à partir des années 20 dans le domaine des sciences sociales, le stéréotype se définit selon les deux axes de la croyance et du concept⁷³. En tant que représentation collective, le stéréotype ne relève pas de l'expérience directe, d'où l'idée voulant qu'il résulte d'une démarche classificatoire faussée. Considéré comme un fait établi, il correspond alors à un jugement rigide et simplifié ou encore, à l'image que l'on a en tête lorsqu'on parle de quelque chose. Cette image préconçue naît de l'exagération ou de la généralisation des traits associés à une catégorie. Amossy tempère toutefois les emplois péjoratifs du stéréotype en faisant valoir qu'il simplifie avantageusement la diffusion de certains contenus. Daniel Chartier souligne en ce sens que l'utilisation de l'image stéréotypée du Nord (ou des idées reçues à son sujet) permet à des écrivains émigrés de situer un récit dans un environnement québécois et d'exprimer les sensations particulières engendrées par l'expérience d'un premier hiver⁷⁴. Dans ce contexte, l'hivernité distingue le Québec des autres pays francophones et met en valeur ses traits caractéristiques possédant une force évocatrice. Le stéréotype est donc bivalent, car malgré les connotations négatives qui lui sont souvent attribuées, il constitue un schème, c'est-à-dire une structure cognitive contenant nos connaissances sur un sujet à un moment donné⁷⁵. S'il semble parfois usé et résiste au changement, il demeure un fait de style remportant l'adhésion générale et il possède ainsi une portée significative⁷⁶.

Les termes *stéréotype* et *cliché* apparaissent d'abord dans l'imprimerie, désignant les plaques qui permettent de reproduire des tirages identiques. Le verbe *stéréotyper* reprend

⁷² Amossy, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine »; Amossy, « Types ou stéréotypes? ».

⁷³ Amossy, « La notion de stéréotype », p. 29-31.

⁷⁴ Chartier, « L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires », p. 127.

⁷⁵ Amossy, « La notion de stéréotype », p. 40.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 32.

cette idée de fixer une image et en vient à signifier « rendre inaltérable⁷⁷. » De fil en aiguille, ce ne sont plus seulement les images qui peuvent être stéréotypées, les idées pouvant également être reproduites telles quelles⁷⁸. De vertus, le stable et l'immuable deviennent des défauts comme le figé et le ressassé, lorsqu'ils désignent une production culturelle standardisée. Au contraire, l'image du paysage de neige épuré que nous identifions comme le type le plus courant de la nordicité picturale n'exprime pas un manque d'originalité, mais constitue plutôt un modèle évocateur pouvant être adapté ou réinterprété. Comme le précise Amossy, le cliché concerne généralement le style alors que stéréotype renvoie à l'idée. En littérature, un cliché est la reprise d'expressions ou de groupes de mots utilisés si communément qu'ils évoquent la plaque d'imprimerie permettant de reproduire en plusieurs exemplaires. Par rapport aux images, l'illustration de la cabane à sucre traditionnelle sur les boîtes de sirop d'érable en est un exemple, mais pas les paysages hivernaux, même lorsqu'ils ont en commun des signes plastiques comme le blanc et le bleu. Les points communs ne remettent donc pas en cause l'originalité des œuvres, puisqu'elles demeurent l'expression de la sensibilité d'un artiste. Le cliché renvoie davantage à la banalité de l'expression qu'à celle de la pensée et sur le plan esthétique, il soulève un problème de style et de composition⁷⁹. Cela dit, on pourrait envisager qu'une représentation picturale typique désertée de la nordicité véhicule un stéréotype, mais cette conformité avec l'image que l'on a en tête s'explique plutôt par des possibilités représentationnelles limitées. En outre, son originalité expressive et son unicité ne permettent pas de la considérer comme un cliché, contrairement à l'énonciation de son thème iconographique (qui correspond souvent au titre donné à l'œuvre), dont le syntagme

⁷⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 33-34.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 34-36.

verbal est le plus souvent composé de figures banales⁸⁰ : par exemple, *première neige* ou *paysage sous la neige*⁸¹ décrivent plusieurs œuvres sans permettre de les distinguer.

Par le savoir qu'il véhicule, le typique permet à l'individuel de rejoindre le général, vertu exemplaire que les connotations négatives de la notion de stéréotype brouillent en favorisant le passage du modèle cognitif à l'imaginaire social, du schème scientifique au discours idéologique, des généralisations porteuses de sens aux simplifications réductrices⁸². Sur une note plus positive, Amossy fait valoir que les types d'hier sont souvent les stéréotypes d'aujourd'hui, la condensation de traits typiques favorisant la circulation d'une figure⁸³. Selon l'autrice, l'utilisation du type en tant que réunion des caractéristiques essentielles d'un objet a pour effet d'ancrer une représentation réaliste dans le réel⁸⁴. De la même façon, le stéréotype participe au vraisemblable, puisqu'il est puisé dans une culture dominante dont il reprend les codes. Il est une « marque du citationnel⁸⁵ » qui permet de se situer par rapport à l'idéologie dominante, en s'inscrivant dans une tradition ou en se posant en tant que contestataire⁸⁶. La subdivision systématique des ensembles en fonction de certains traits exprime non seulement une volonté de mise en ordre, mais constitue un type de description schématique qui donne à voir et constitue ainsi un levier de connaissance⁸⁷. La capacité à typifier est donc un atout. En ce sens, Amossy considère que la dépréciation du stéréotype doit être remise en question, puisque toute croyance est de seconde main et que tout concept est l'objet d'une généralisation schématisante.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 34-35.

⁸¹ Ces thèmes iconographiques pourraient désigner plusieurs représentations de la nordicité, mais ces exemples renvoient aux titres traduits d'œuvres de Louis Sparre et d'Akseli Gallen-Kallela.

⁸² Amossy, « Types ou stéréotypes? », p. 114-115.

⁸³ Amossy, « La notion de stéréotype », p. 40-41.

⁸⁴ Amossy, « Types ou stéréotypes? », p. 113.

⁸⁵ Amossy, « La notion de stéréotype », p. 42.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 42-43.

⁸⁷ Amossy, « Types ou stéréotypes? », p. 116.

Stéréotyper est un processus inhérent à toute conceptualisation dont l'un des bénéfices est d'éviter la confusion liée à la multiplicité des détails⁸⁸. Les concepts, qui sont pour la plupart de seconde main, résistent aussi au changement et nécessitent plus d'un cas déviant pour en changer l'orientation. Cela dit, le stéréotype serait un concept fort permettant de sélectionner et d'organiser l'information, comme le fait tout concept. Le stéréotype ne se distingue pas des autres catégories, puisque toute typification est nécessairement une simplification basée sur la sélection d'un certain nombre de traits communs et la déconsidération des différences. Les catégories pensées sont irrésistiblement entraînées vers la stéréotypie, puisqu'on ne peut communiquer en dehors du déjà-dit, toute conceptualisation se rapportant à des « modes de découpages accrédités. » En somme, le stéréotype correspond à un besoin en ce qu'il permet d'établir des constantes, qu'il se base sur les modèles culturels d'une époque et d'un groupe et qu'il se rattache à la doxa. Il s'apparente au cliché (qui est une unité syntagmatique), mais désigne des unités extraverbaux et de ce fait, il est plus difficilement isolable ou différenciable⁸⁹. Bien qu'elles nous permettent de comprendre la formation des catégories et leur logique interne, ces remarques sur le stéréotype ne justifient pas la prégnance ou la marginalité des représentations de la nordicité. Leurs ressemblances et leurs points communs n'enlèvent rien à l'unicité des œuvres, de la même façon que la reprise par un artiste d'un même motif pour en faire différentes versions donne lieu à des œuvres distinctes. Ainsi, l'image que l'on a en tête peut correspondre à un stéréotype (lorsqu'une idée reçue s'impose à nous dans une forme figée), mais sa représentation contribue à l'individualiser.

Réinterpréter n'est pas comparable à un procédé de reproduction mécanique, l'artiste étant un être doté d'une sensibilité lui permettant de revisiter un sujet ou un lieu à travers le médium de son choix. Si son rôle n'est pas de créer ni de transmettre des stéréotypes, des motifs ou des figures de ses œuvres peuvent lui échapper une fois dans le domaine

⁸⁸ Amossy, « La notion de stéréotype », p. 38.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 43-44.

public. Le stéréotype apparaît lorsque la société de consommation reprend *Skrik* d'Edvard Munch pour en reproduire les traits caractéristiques sur des produits dérivés⁹⁰, l'artiste n'ayant rien à voir avec cette dérive. Ainsi, les stéréotypes apparaissent du côté de la réception des œuvres, conformément à la proposition de Ruth Amossy voulant que certains types soient appelés à devenir des stéréotypes⁹¹. L'individu envisageant le monde autour de lui à travers des filtres, il n'y a pas de perception qui soit exempte de toute influence. En ce sens, Anne Cauquelin voit dans le paysage un énoncé culturel qui se fonde, entre autres, sur l'artifice de la perspective linéaire alors que nous le croyons révélé par nos sens⁹². Saint-Martin adopte pour sa part une position plus tranchante lorsqu'elle souligne qu'il n'y a pas d'adéquation entre l'expérience du monde et ses divers modes de représentation⁹³. Les notions d'objets, d'espace, de causalité et de temps relèvent d'une catégorisation subjective visant à cerner le réel afin de le rendre contrôlable et manipulable : il s'agit d'une activité organisationnelle inconsciente de découpage d'ensembles plus ou moins restreints. En réorganisant la réalité perçue en fonction de ses intérêts, l'individu ne se trouve pas tant face à un monde d'objets que devant un monde de tableaux. Le rôle de l'observateur de l'œuvre ne se limite alors pas à sa contemplation ou à sa réception esthétique : il est appelé à évaluer les distances entre les éléments représentés dans l'espace artificiellement construit du tableau, mais également à considérer sa propre position face à l'œuvre.

⁹⁰ Une simple recherche montre la quantité de parodies, de caricatures et de réinterprétations dont *Le cri* est l'objet, sans compter les nombreux produits de la boutique du *Nationalmuseum* – souvent vendus plus cher que ceux présentant d'autres œuvres de sa collection – sur lesquels cette œuvre apparaît. Nous considérons qu'il y a stéréotype lorsque les principaux traits de l'œuvre sont concentrés dans une autre représentation : la figure centrale de l'œuvre peut-être située dans un autre tableau connu ou remplacée par un personnage célèbre, comme Nicolas Sarkozy ou Homer Simpson.

⁹¹ *Ibid.*, p. 40-41

⁹² Cauquelin, *L'invention du paysage*, p. 102-106.

⁹³ Saint-Martin, *Fondements topologiques de la peinture*, p. 27.

3.3 Les stratégies spatiales inhérentes au langage visuel

3.3.1 L'organisation des espaces et des distances

De par leur dimension spatiale, notamment par l'illusion de profondeur et l'utilisation des repères du paysage, les œuvres de notre corpus évoquent une réalité géographique. Avant même de représenter le Nord, en deçà de toute interprétation sémantique, les structures des œuvres sont assimilées aux structures du monde réel : le plan semble alors se creuser de façon à révéler une spatialité que l'on associe à des paysages parce que l'on a appris à voir de cette façon. Pour poser cette relation plus exactement, ces œuvres sont des propositions originales et indépendantes qui entrent en dialogue avec le monde auquel elles réfèrent, mais également avec d'autres œuvres et des récepteurs. Du côté de la production de l'œuvre, la manipulation des codes graphiques par l'artiste engendre des effets de sens, ce qui implique, de la part du récepteur, la reconnaissance du tableau en tant que représentation symbolique d'une réalité selon les deux dimensions du plan. Dans ses travaux sur la carte en tant que système d'information géographique, le géographe Jean Carrière assimile la compréhension de tout langage visuel à un processus cognitif requérant des habiletés spécifiques quant au décodage et à l'encodage de l'information⁹⁴. Dans le cas de la carte géographique, il y a bien une traduction d'un code à un autre, mais considérant l'œuvre d'art, le langage visuel est autonome et il est régi par ses propres règles. Néanmoins, le paysage est d'emblée reconnu en tant que représentation d'un espace illusoire et dans le cas des œuvres de notre corpus, des valeurs y sont projetées de façon à ce qu'il exprime la nordicité. La manière dont l'espace réel est vécu, appris et organisé n'est pas sans répercussions sur le paysage peint, influant notamment sur les distances représentées dans les œuvres. En outre, les sous-catégories de notre corpus font appel à des stratégies distinctes, révélant des tendances quant à leurs caractéristiques plastiques, iconiques et spatiales, comme nous le démontrerons d'ici la fin de ce chapitre.

⁹⁴ Jean Carrière, « Le paradigme de la communication cartographique : la hiérarchisation du "moi" et du "ici" », *Réseau. Les ancrages du corps propre*, sous la dir. de Nycole Paquin, Montréal : XYZ éditeur, 2000, p. 98-100.

Dans tout lieu, la compréhension de l'organisation du milieu transite par l'imagination et l'intuition d'un individu situé au centre d'un premier palier (Moi, Ici), l'espace étant organisé à partir et autour de cet individu, comme le propose Carrière⁹⁵. Les échanges se font aux paliers suivants, chaque palier possédant sa propre structure. Essentiellement, l'articulation des repères déictiques est déterminée par la triade je-ici-maintenant. La ligne d'horizon sépare le monde en deux parties et pour le reste, les repères spatiaux sont hiérarchisés en fonction de la position individuelle, les réseaux d'information convergeant vers le centre d'attraction que constitue le Soi. Par conséquent, ce qui est proche est vu en premier, puis la bilatéralité et le partage de l'équilibre sont pris en considération dans le découpage et dans l'organisation de l'espace. En d'autres termes, la perception d'un lieu (ou d'un paysage) est un découpage individualisé de l'espace, une réorganisation *intéressée* de cet espace, puisqu'elle est déterminée par une appréhension subjective du monde : elle se base sur les données sensorielles, affectives et proprioceptives recueillies par un individu en ce lieu à un moment donné. Face aux œuvres, une position est octroyée à l'individu, qui tend à évaluer la profondeur représentée et les distances entre les différentes régions de la composition à partir du palier où il se trouve. Dans les paysages désertés, il est maintenu à distance alors que dans les scènes habitées, il est en quelque sorte intégré à la composition, son emplacement étant dicté par une ouverture ou par les figures humaines. Spécialiste de la psychologie cognitive, Olivier Houdé pose l'hypothèse voulant qu'il y ait une distinction entre la localisation (direction, distance) qui s'effectue par la voie dorsale (axe occipito-pariétal) et l'identification, qui passe par la voie ventrale (axe occipito-temporal)⁹⁶. La localisation spatiale dépend d'un système de référence égocentré (à partir du corps du sujet, comme dans l'expression *à ma droite*) ou d'un système exocentré (à partir d'un indice extérieur, comme dans l'expression *face à la fenêtre*). Le traitement des données spatiales peut être d'ordre sémantique ou sensori-moteur. L'activité motrice permet d'acquérir des connaissances spatiales cohérentes qui coordonnent les espaces perceptifs et moteurs. Le traitement des données est alors égocentré, à la manière d'un dialogue entre l'individu et

⁹⁵ *Ibid.*, p. 100-101.

⁹⁶ Houdé et al, *Vocabulaire de sciences cognitives*, p. 163.

l'environnement. Quant au traitement sémantique, il implique une carte mentale situant le corps et les trajets possibles par rapport à l'objet⁹⁷.

Selon Carrière, l'individu entre en contact avec le monde par l'entremise de filtres et en tant que bulle phénoménologique, l'Ici est la somme des enveloppes abritant le Moi⁹⁸. Ainsi, le corps et son extension (les gestes immédiats) forment les deux premières coquilles de l'espace, la maison étant la première coquille au-delà du Moi. En tant qu'espace conquis par la vue et par le corps où s'organisent les activités du quotidien, la maison constitue un périmètre de sécurité et d'intimité, mais aussi un microcosme culturel⁹⁹. À un niveau supérieur, l'aire visuelle de vie¹⁰⁰ est un espace intermédiaire favorisant une forme de prise de possession de l'espace, un périmètre d'environ cinq cents mètres ou dix minutes de marche situé à l'intérieur du village ou du quartier, mais qui ne correspond pas nécessairement au découpage urbanistique. Dans notre corpus, l'espace représenté se situe à un palier supérieur à celui où l'individu exerce une influence dans les scènes désertées et il correspond à l'aire visuelle de vie dans la plupart des scènes habitées. Nous relevons néanmoins des exceptions : l'intérieur montré dans *Ensi Lumi* de Sparre (Figure A.I 14) correspond à un espace intime alors que dans *Rjukanfossen* de Kittelsen (Figure A.I 16), il ne peut être question de l'aire visuelle de vie, puisque l'œuvre dévoile des créatures qui n'appartiennent pas à notre réalité visible. Les espaces vécus permettent non seulement la satisfaction des besoins sur une base quotidienne, mais ils exercent une influence sur la perception et sur l'analyse des réseaux spatiaux et par extension, sur la représentation de l'espace. Des points de repère comme des éléments construits ou physiographiques forment des nœuds dont l'ensemble constitue la trame des espaces connus, favorisant la translation de la réalité vers la représentation graphique et vice-versa¹⁰¹. Les espaces vécus se distinguent des espaces appris selon une structuration qui permet le passage à un espace

⁹⁷ *Ibid.*, p. 164.

⁹⁸ Carrière, « Le paradigme de la communication cartographique », p. 101-102.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 105.

¹⁰¹ *Ibid.*

plus abstrait¹⁰². Par la présence de points de repère et en fonction de la densité de l'information, un paysage sera identifié (ou pas, s'il ne peut être comparé aux connaissances acquises) comme étant la représentation de tel endroit connu. À titre d'exemple, un paysage de la région montagneuse de Rondane (Figure A.I 4), par sa schématisation du relief montagneux et de ses aspérités, sera aisément reconnu par un élève norvégien en cours de géographie, pour qui il s'agit d'un espace appris, parfois également un espace vécu.

Avant d'analyser ces types d'espaces, nous devons d'abord insister sur le fait que les représentations géographique et picturale sont des formes distinctes de représentations visuelles, qui n'ont pas la même visée et n'utilisent pas les mêmes codes, même si les deux peuvent montrer le Nord. Selon le sémioticien Jacques Bertin¹⁰³, les cartes géographiques sont des représentations graphiques qui, comme les diagrammes, transcrivent une information à partir d'un ensemble fini de signes. Si l'œuvre d'art est autonome par rapport au langage verbal, la carte géographique nécessite l'apport de compléments langagiers externes, qui sont apportés par le titre, la légende et l'échelle¹⁰⁴. Contrairement au paysage, une carte est en relation directe avec le lieu auquel elle réfère : elle est conçue pour se repérer dans ce lieu en particulier et dans aucun autre. Par conséquent, une carte renvoie à un Ici alors qu'une œuvre visuelle rend présent ce qui est absent par les moyens de la représentation picturale, sa fonction référentielle¹⁰⁵ étant de montrer un « avoir-été-là, »

¹⁰² *Ibid.*, p. 106-108. Les premiers espaces appris sont sous-régionaux et relèvent du niveau micro de l'organisation de l'espace, le palier régional assurant un lien entre la famille et les niveaux politiques et économiques (macro). La région est caractérisée par un regroupement d'individus ayant des points communs, une certaine unité de pensée liée à différents facteurs (culturel, démographique, historique, ethnique, politique, économique, etc.) et par conséquent, une culture régionale transmise par des projets et des traditions renforçant le sentiment d'appartenance.

¹⁰³ Jacques Bertin, *Sémiologie graphique : les diagrammes, les réseaux, les cartes*, Paris : Mouton et Gauthier Villars, 1967, 462 p.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 19-20.

¹⁰⁵ Le schéma de Roman Jakobson identifie six fonctions du langage, dont la fonction référentielle, qui vise à mettre en relief les constituantes formelles de l'œuvre et les informations qui se trouvent dans sa structure. L'objectif est de mettre en relief des informations qui soient observables et vérifiables, puisqu'elles renvoient au contenu communiqué. Une œuvre est considérée comme référentielle lorsque le langage utilisé réfère à ce dont il parle. Le caractère dénotatif de cette fonction lui donne la forme d'une narration, traitant du référent à la troisième

comme le pointe René Lindekens dans son *Essai de sémiotique visuelle*¹⁰⁶. Roland Barthes parle aussi de cet « avoir-été-là¹⁰⁷, » mais il a la prudence de ne le soumettre qu'au cas de la photographie, qui implique que la chose immortalisée sur la pellicule ou dans le fichier numérique ait réellement été là. La peinture n'est pas garante d'une existence passée et l'« avoir-été-là » est une possibilité parmi d'autres plutôt qu'une condition. Ainsi, l'artiste est libre de prendre modèle ou d'imaginer, de reproduire ou d'inventer, sans devoir d'exactitude ni prescription à ce sujet, de par l'autonomie du langage pictural. Cela dit, un autre cas de figure est possible : celui d'un avoir-pu-être-là, tenant compte du champ des possibilités des représentations visuelles, figuratives ou non.

L'espace n'est pas uniquement perçu, vécu et appris sur une base individuelle, mais il est occupé en fonction de la présence d'autrui, mode d'occupation qui détermine à un niveau d'abstraction supérieur la mise en relation des objets dans les représentations. Le système de classification proxémique élaboré par l'anthropologue américain Edward T. Hall se fonde sur l'hypothèse d'une conduite territoriale guidée par les sens, à la fois dans l'évaluation des distances et dans la différenciation des espaces¹⁰⁸. Il discerne l'espace tactile, qui pose une distinction entre l'observateur et les objets, de l'espace visuel, qui détache les objets les uns des autres. L'espace visuel fournit une multitude d'informations, plus encore et plus rapidement que ne le font l'ouïe ou le toucher, les impressions lumineuses à la base du monde visuel changeant sans cesse¹⁰⁹. L'anthropologue constate que l'homme « observe des distances uniformes avec ses semblables¹¹⁰ » selon la situation,

personne à la manière d'un « il (était une fois) ». Le contenu de cette « narration » correspond à une image qui encourage la contemplation : le spectateur est amené à se poser des questions sur la nature de la représentation, sur le fait qu'un trait physiologiquement impossible fasse l'objet d'un portrait ou sur l'incongruité d'une scène, par exemple.

¹⁰⁶ René Lindekens, *Essais de sémiotique visuelle (le photographique, le filmique, le graphique)*, Paris : Klincksieck, 1976, p. 11.

¹⁰⁷ Barthes, « Rhétorique de l'image », p. 47; Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris : Seuil-Gallimard, 1980, p. 120-134.

¹⁰⁸ Hall, *La dimension cachée*, p. 158.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 87-88.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 143.

distances qui sont étroitement reliées aux sensorialités et influencées par le facteur culturel. Les changements de tonalité de la voix entre les deux extrêmes que sont le chuchotement et le cri lui ont permis d'établir les paliers des distances intime, personnelle, sociale et publique, chacune se subdivisant en modes proche et lointain. La perception de l'espace est dynamique : elle relève de ce qui peut être accompli dans un lieu donné et des rapports qui peuvent y être entretenus, les individus ayant une personnalité situationnelle¹¹¹. Ces distances observées dans le monde réel sont transposées dans les représentations picturales, déterminant des effets de profondeur variables et attribuant une place au spectateur. Dans notre corpus, ces distances établies visuellement entre les éléments du tableau diffèrent selon le type de paysage et les activités représentées, ce qui n'est pas sans répercussions sur la valeur nordique des œuvres.

Ainsi, ce n'est pas un hasard si les paysages désertés de l'hivernité sont les premiers dans l'ordre d'évocation de la réalité nordique, les œuvres de cette sous-catégorie de la nordicité picturale partageant de surcroît le plus grand nombre de points communs. Outre la prédominance des signes plastiques *blanc* et *bleu* à l'intérieur d'une palette chromatique limitée, elles présentent de vastes spatialités et leurs repères spatiaux ne permettent pas très bien d'évaluer les distances, si ce n'est en suggérant leur importance. De ce fait, l'échelle de ces paysages est difficile à évaluer et poussée à son paroxysme, cette forme d'illisibilité invite le profane à les assimiler à un désert blanc. Ce mode de représentation de l'espace renvoie à plusieurs des valeurs nordiques que nous avons identifiées : l'hiver, la neige et la glace sous toutes leurs formes, l'absence de végétation autre que des conifères, l'inaccessibilité d'une région éloignée et l'isolement, etc. Les paysages désertés atypiques de la nordicité présentent également de grands espaces, mais déjà l'impression d'uniformité due à l'omniprésence du blanc et du bleu est remplacée par une abondance de couleurs et de marqueurs spatiaux, révélant une nature foisonnante, contraire à l'image stéréotypée du Nord. Pourtant, cette nature n'est pas plus accessible et devant ces œuvres, aucune position n'est attribuée au spectateur, qui est plutôt maintenu à l'écart. Dans les scènes habitées, les

¹¹¹ *Ibid.*, p. 145.

distances entre les figures et les éléments sont variables, mais elles sont considérablement réduites par rapport à celles des paysages désertés. En outre, le moins grand nombre de vano portant spécifiquement sur la dimension culturelle de la nordicité picturale témoigne d'une réalité souvent méconnue ou négligée, les grands espaces ayant un potentiel évocateur plus fort, par les images de liberté qu'ils suscitent. Les représentations habitées de la nordicité nous rappellent que le Nord désigne aussi des lieux variés dans lesquels vivent des individus isolés ou des communautés connaissant une certaine promiscuité, ne serait-ce que lors de sorties ou d'événements spéciaux.

Pour en revenir au modèle de Hall, les distances varient en fonction de la situation dans laquelle évoluent des individus. De manière similaire, des distances sont établies entre les différentes régions-formes d'une œuvre et par rapport à l'espace de son observateur, déterminant une dynamique spatiale variable selon le type de paysage. Dans la distance intime, les corps sont en contact et la présence de l'autre peut devenir envahissante alors que dans la distance personnelle, les individus sont tenus à l'écart les uns des autres – par ce qui correspond à peu près à la bulle phénoménologique identifiée par Carrière –, mais ils peuvent encore se toucher en étirant le bras¹¹². De par l'accent mis sur les relations entre les individus, ces distances sont préconisées dans les scènes d'intérieur (Figure A.I 14) ainsi que celles représentant des festivités (Figure A.I 15). L'observateur de l'œuvre est alors témoin indiscret de la scène ou invité à participer. La distance intime est également d'usage lorsqu'un élément naturel fait obstacle au regard du spectateur, limitant ou bloquant l'accès, comme les arbres au premier plan d'un paysage forestier. De mise dans les milieux de travail et permettant un ton de voix normal, la distance sociale est située entre un mètre vingt et trois mètres soixante selon le mode, donnant un caractère plus ou moins formel aux rencontres¹¹³. La distance publique est à l'extérieur du cercle où l'individu exerce une influence, de trois mètres soixante à sept mètres cinquante en mode proche et davantage en mode éloigné. L'individu n'est alors plus directement concerné et il peut fuir s'il se sent

¹¹² *Ibid.*, p. 147-152.

¹¹³ *Ibid.*, p. 153.

menacé¹¹⁴. Dans les scènes montrant des activités sportives (Figure A.I 8), de loisir (Figure A.I 7), de travail ou des tâches domestiques extérieures (Figure A.I 6), situées en contexte urbain (Figure A.I 5), rural ou industriel, la distance sociale est généralement de mise, mais la distance publique est également répandue. Selon l'option, une position est attribuée à l'observateur, qui fait en quelque sorte partie de la scène (distance sociale), ou alors il n'est pas engagé personnellement dans la représentation, comme si sa présence était fortuite (distance publique). La distance publique domine la majorité des paysages désertés de notre corpus (sauf Figure A.I 9), cette distanciation étant implicite lorsque l'accent est mis sur la dimension sublime de la nature.

3.3.2 Éléments d'analyse de la spatialité et des rapports topologiques

Dans les modèles de Carrière et de Hall, les espaces et les distances sont établis par rapport à un individu qui les évalue en fonction de son expérience sensible, ses connaissances et les conventions de la culture à laquelle il appartient. Par leur ancrage géographique et anthropologique, ces modèles invitent à aborder les représentations paysagères dans une perspective iconographique, à partir des distances représentées entre des objets identifiables et nommables. L'accent est donc mis sur le signifié, mais dans cette thèse, il ne s'agit pas pour autant de réduire le signifiant au style, puisque ces objets résultent de l'intensification de variables plastiques, leurs liens avec les autres formes reposant sur des variables perceptuelles¹¹⁵. Bien qu'elle ait un fondement culturel et géographique, la nordicité picturale n'est pas uniquement liée à l'iconographie et à des référents du monde réel, mais elle dépend de l'ensemble des variables des œuvres. Dans *Vinternatt i Rondane* de Sohlberg (Figure A.I 4), le référent de la montagne se trouve quelque part en Norvège et la neige renvoie à une iconographie de l'hiver, mais la nordicité

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 155-156.

¹¹⁵ Hubert Damisch, « Sémiologie et iconographie », in *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. Francastel et après. L'œuvre et l'influence de Pierre Francastel* : Actes du 1^{er} colloque international du centre Pierre Francastel, Paris : Éditions Denoel/Gonthier, 1976, p. 32-33.

picturale est surtout un effet de sens auquel participent les signes plastiques et spatiaux de l'œuvre. À cet effet, le monochrome bleu crée une ambiance feutrée évoquant l'idée de cocon, mais tout en conservant une impression de froideur liée au choix de couleur. D'une teinte plus claire que le reste de la composition, la montagne semble flotter dans l'écrin nordique d'un monde onirique. Par sa position dans l'œuvre, elle creuse l'espace tout en avançant simultanément dans la représentation. Le temps semble alors suspendu, mais nos conceptions spatiales sont également remises en question. Dans ce contexte, la nordicité picturale désigne un espace de contemplation investi par l'imagination, dans lequel les menaces et les contraintes du monde nordique sont évacuées.

Comme le préconise l'approche sémiologique, la compréhension des modes de représentation de la nordicité dans les œuvres visuelles implique de considérer que l'image et le concept sont dépendants plutôt que de poser une distinction entre la forme et l'explication :

[...] là où l'iconographie prétend essentiellement à énoncer ce que *représentent* les images, à en « déclarer » le sens (pour autant qu'on accepte l'équivalence marquée par Wittgenstein entre le sens d'une image et ce qu'elle représente), la sémiologie s'attache au contraire à démonter les mécanismes de la signification, à mettre au jour les ressorts du procès signifiant dont l'œuvre d'art serait tout à la fois et le lieu et l'enjeu¹¹⁶.

La reconnaissance imagière reposant sur des habitus culturels, l'identification des signes graphiques lors de la description d'un tableau implique déjà l'interprétation de ses formes et contenus¹¹⁷. En supposant qu'il porte en lui les prémisses de la description, Panofsky considère le tableau comme un ensemble de descriptions possibles, à venir¹¹⁸. Cette description constitue un métaclassement dont l'isolement des opérations permet de comprendre comment s'organise la plasticité. Cela dit, dans notre analyse des œuvres, l'identification des figures de surface permet de suivre plus aisément notre raisonnement et

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 30-31.

¹¹⁷ Marie Carani, « Le statut sémiotique de la perspective dans l'œuvre picturale », *Horizons philosophiques*, vol. 1, n° 2, 1991, p. 22.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

nous avons choisi de nous prémunir de cet avantage en les nommant, bien que nous réalisions que nous entrons ainsi dans l'interprétation. Jusqu'à présent, nous n'avons pas fait abstraction des implications sémantiques de la nordicité picturale, même si nous reconnaissons que ce sont les structures des œuvres qui permettent de l'articuler. Nous procéderons néanmoins à une analyse des modes d'organisation de la plasticité et de l'iconicité dans les œuvres, par la description détaillée des couleurs, des lignes, des formes et des textures d'une part et de la composition, du point de vue et des plans d'autre part. Une telle description est essentielle, car elle permet de révéler les modes de représentation de la nordicité picturale, reliant ainsi les structures de l'image à sa dimension conceptuelle.

Pour le philosophe français Hubert Damisch, spécialiste des questions d'esthétique, la perspective est à la peinture ce que l'énonciation est à la linguistique : les deux organisent les points de vue et assignent une place au sujet¹¹⁹. La spatialité est une structure profonde du tableau, et le regard cherche à comprendre cette structure avant même d'identifier ce qui est reconnaissable¹²⁰. La perspective donne à l'ensemble une direction et en tant que « système [...] définissant les modes d'interrelation entre des ensembles d'éléments¹²¹, » elle constitue l'un des « véhicules du sens¹²². » Le sens émerge de la réunion des deux plans qui composent l'œuvre. Rejetant l'idée d'un référent extérieur au langage, le sémioticien Jean-Marie Floch définit le signe comme une relation entre un signifiant et un signifié dont les écarts différentiels sont déterminés par les possibilités de chacun des plans¹²³. Cette relation s'instaure par la sélection et l'articulation des qualités sensibles (selon le langage) sur le plan de l'expression et par la façon de penser le monde et d'ordonner les idées (selon la culture) sur le plan du contenu¹²⁴. En reconnaissant le parallélisme des deux plans et leur

¹¹⁹ Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris : Flammarion, 1987, cité dans Carani, p. 16.

¹²⁰ Carani, « Le statut sémiotique de la perspective dans l'œuvre picturale », p. 17

¹²¹ Saint-Martin, *Les fondements topologiques de la peinture*, p. 124.

¹²² Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, p. 1.

¹²³ Jean-Marie Floch, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam : Éditions Hadès-Benjamins, 1985, p. 189.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 190.

relation de réciprocité, Floch s'inscrit dans la foulée des travaux de Saussure voulant que le langage ne soit que différences¹²⁵. Selon cette conception, la nordicité picturale est l'expression de contenus liés à l'appréhension sensorielle et cognitive des traits du monde nordique par l'entremise du langage plastique, l'œuvre dépendant de virtualités formelles et thématiques. Les possibilités des deux plans expliquent non seulement la diversité des œuvres, mais aussi l'évolution catégorielle constante de la nordicité picturale, dont le dynamisme favorise un renouvellement thématique et représentationnel.

Dans une perspective anthropologique, le sens dépend davantage de l'organisation que l'homme fait de son expérience que de son intention de communiquer un message. En arts, le sens naît de l'organisation de la peinture, grâce à un réseau d'éléments situé sous les codes iconiques. Selon Marie Carani, son épaisseur lui donne un pouvoir de représentativité et d'association :

Là, on creuse sous les codes iconiques, *mais on ne les élimine pas* [je souligne]; on ne se limite pas à des régions-formes susceptibles de recevoir une nomenclature verbale. On interroge plutôt structurellement le réseau d'éléments qui se constitue en un plan du contenu, significatif par lui-même, mais situé dans une position syntaxique intermédiaire de passage, de frontière entre le plan de l'expression, celui des variables constitutives ou signifiants premiers du tableau (variation des éléments formels, type de touche, textures, tonalités, dimension des formes, vectorialités, chromatisme) révélés par la sémiologie topologique, et le niveau du sémantique, du sens signifié¹²⁶.

Suivant l'hypothèse formulée par la sémioticienne, le langage visuel serait une modélisation combinant diverses unités dans une structure spatiale, l'articulation des plans iconiques et plastiques donnant lieu à une spatialité représentée. À la base, la représentation est un ensemble de règles que le langage visuel met en scène en y inscrivant des variables visuelles et plastiques. La grammaire visuelle permet de transformer des images mentales en représentations sémantiques, dont la dimension esthétique résulte de la manipulation des signifiants et des signifiés visuels¹²⁷. L'iconicité et la perspectivité sont précédées du niveau

¹²⁵ Ferdinand de Saussure et Tullio De Mauro (éd.), *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, 1987, 520 p.

¹²⁶ Carani, « Le statut sémiotique de la perspective dans l'œuvre picturale », p.17

¹²⁷ *Ibid.*, p. 19.

asémantique que constitue l'expression, ces composantes formant une totalité significative. En se positionnant au niveau asémantique des œuvres, la sémiologie topologique de Saint-Martin permet d'analyser les relations entre les formes en faisant abstraction des objets représentés ou de l'appréciation esthétique de l'ensemble (en mettant par exemple au même niveau les œuvres de maîtres et les dessins d'enfants). Elle considère en outre les effets de distances et de perspectives qui se dégagent de la mise en relation des colorèmes.

En réaction à une histoire de l'art tributaire de l'héritage d'Erwin Panofsky¹²⁸ et d'Ernst Gombrich, la grammaire visuelle de Saint-Martin s'inscrit dans la foulée des travaux de Vassily Kandinsky¹²⁹ et s'inspire du modèle linguistique de Noam Chomsky, sans toutefois être assujettie au langage verbal. Elle propose les outils d'une analyse qui privilégie ce qui se trouve en deçà des symboles et des figures. Cette grammaire visuelle identifie en outre de nombreux systèmes perspectivistes¹³⁰ permettant de représenter une profondeur optique résultant de la dynamique entre les éléments de l'œuvre ou une profondeur illusoire, cette dernière relevant de conventions plutôt que de procédés mécaniques. Elle met en évidence les règles syntaxiques du langage visuel régissant les rapports de transformation des éléments plastiques, à la base de toute interprétation sémantique¹³¹. La combinaison

¹²⁸ Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, 273 p. Cet ouvrage de Panofsky pose les différents modes de représentation perspectiviste comme des formes symboliques permettant d'exprimer des structurations de l'espace. La justesse de l'illusion reposerait sur une utilisation conjointe de la perspective linéaire et de la perspective atmosphérique, le spectateur devant de surcroît adopter le même angle de vue et ce, dans les mêmes conditions, que l'artiste.

¹²⁹ Voir Vassily Kandinsky, *Point-ligne-plan contribution à l'analyse des éléments picturaux*, Paris : Denoël-Gonthier, 1972, 161 p.; Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris : Éditions de Beaune, 1953, 1008 p.; Vassily Kandinsky, *Cours du Bauhaus. Introduction à l'art moderne*, Paris : Denoël-Gonthier, 1978 [c.1975], 240 p. Fondateur de l'art abstrait, cet artiste russe a proposé ce qui est aujourd'hui considéré comme la première œuvre non figurative, en plus de s'être posé en tant que théoricien, ses analyses sur les formes et les couleurs étant enrichies par ses observations. Saint-Martin cite abondamment ses travaux.

¹³⁰ Les perspectives proxémiques (optique, parallèle, arabesque, focale, réversible, uniste, tachiste, en damier, microscopique), proxémiques relatives ou mixtes (sphérique, axiale, frontale, en rabattement, cavalière, cubiste, analytique et synthétique, projective, baroque, isométrique), à distance lointaine (linéaire, inversée, oblique, atmosphérique, à vol d'oiseau, en étagements, en hauteur, de l'anamorphose). Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, p. 164-182.

¹³¹ *Ibid.*, p. 89-91.

d'éléments en eux-mêmes déjà signifiants – des agglomérats de stimuli plutôt que des éléments indépendants et isolables comme dans le langage verbal – donne corps à l'œuvre, en mettant en place les structures du tableau. En accord avec le linguiste danois Louis Hjelmslev¹³², Saint-Martin définit l'œuvre comme un ensemble de dépendances plutôt que d'objets¹³³. Par sa façon de diviser la surface, de décrire les régions, de caractériser les formes et d'étudier les colorèmes, elle adopte une approche systémique de l'analyse des relations du tableau¹³⁴. Par conséquent, elle rejette les concepts classificatoires normatifs déterminant une appartenance catégorielle¹³⁵. En regroupant des œuvres sous la nordicité picturale, nous ne cherchons pas à concéder à la catégorie une permanence outrepassant notre analyse, mais nous procédons à l'inverse de la démarche de Saint-Martin, en commençant par le niveau sémantique. Il s'agit ensuite de creuser pour examiner ce qui se trouve sous les codes iconiques afin de déterminer les composantes plastiques (couleur, texture) et perceptuelles (frontière, dimension, implantation dans le plan, orientation) qui permettent d'articuler la nordicité picturale.

¹³² Voir Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, 227 p. Le linguiste considère l'analyse comme une description des dépendances d'un objet et de ses relations avec d'autres objets. Il ne s'agit pas d'un simple découpage, mais d'un calcul des possibilités, la division n'épuisant pas l'interprétation. En vertu de complexes d'analyse, la description peut être élargie par des analyses sur d'autres bases. Naissant du contexte situationnel, la signification est relative et imprécise.

¹³³ Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, p. 233. Elle cite Hjelmslev, p. 40 et 47.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 289 à 307.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 235.

	Exemplifications typiques désertées	Exemplifications typiques habitées	Exemplifications atypiques habitées	Exemplifications atypiques désertées
Format	Horizontal	Horizontal	Vertical, horizontal	Horizontal
Couleurs	Bi-/monochromie Blanc ou bleu Froides, pastel	Bi-/polychromie Blanc sali, blanc coloré, blanc pur	Polychromie Neutres, de terre Foncées, avec des zones plus claires	Polychromie Vives, brillantes ou neutres, délavées
Clair-obscur	Lumière reflétée par la neige	Variable Scènes de nuit : éclairage artificiel (+ blanc ou jaune)	Lumière diffuse ou indirecte Source : ouverture ou élément précis	Lumière diffuse ou indirecte Ombres ou reflets
Organisation des formes et vecteurs	Trajets sinueux des rivières (vecteurs) Sols marqués	Figures centrales (ou groupées) Plusieurs objets Sols marqués sans être dégagés	Figures centrales (ou groupées) Plusieurs objets Sols peu visibles, cachés	Obstacles visuels Traitement décoratif des sols (ou de l'eau)
Trajets perceptuels	Regard dirigé au loin	Tension entre l'avant-plan et l'arrière-plan	Regard attiré vers un point de fuite Trajets complexes	Regard dirigé au loin Trajets entravés
Composition	Structures ouvertes (≠ études de neige) Point de vue frontal	Struct. fermées partiellement Point de vue variable	Structures fermées partiellement Point de vue variable Cadrages ± serrés	Structures ouvertes Point de vue frontal
Taille des plans	Panoramas	Plans d'ensemble, de gr. ensemble	Plans d'ensemble, de grand ensemble	Panoramas
Échelle des plans	Grande distance entre les plans Peu de plans Arrière-plan : éléments du paysage	Dist. moyenne entre les plans Plusieurs plans Des plans sont moins détaillés Arrière-plan : objets ou figures	Plans rapprochés les uns des autres Plusieurs plans Arrière-plan : objets ou éléments du paysage	Grande distance entre les plans Plusieurs plans Prolongement devant l'œuvre (ombres, vecteurs) Arrière-plan : élém. du paysage
Spatialités	Vaste Espaces profonds	Moyenne Espaces assez profonds	Limitée Espaces ± profonds	Vaste Espaces profonds
Distances	Publique (sauf études de neige : intime ou perso.) Au-delà de l'aire visuelle de vie	Publique ou sociale Aire visuelle de vie	Sociale, personnelle ou intime Aire visuelle de vie ou bulle phénoménologique	Publique Au-delà de l'aire visuelle de vie

Tableau 3 Tendances générales des représentations picturales de la nordicité selon la sous-catégorie

En mettant en évidence des traits partagés par les œuvres d'une même sous-catégorie, notre modèle présente l'avantage d'identifier des tendances opposées et complémentaires de la nordicité picturale. Des types d'œuvres de la nordicité picturale s'opposent (typiques désertées et atypiques habitées) alors que d'autres présentent des traits communs tout en conservant des différences significatives (typiques désertées et habitées). Dans le tableau de la page précédente, nous avons déterminé un ensemble de caractéristiques plastiques, iconiques et spatiales afin d'identifier les signes récurrents de la nordicité picturale dans les œuvres de chacune des sous-catégories de notre corpus. (Tableau 3) Ces caractéristiques sont les suivantes : format, couleurs, clair-obscur, organisation des formes et vecteurs, trajet perceptuels, composition, taille des plans, échelle des plans, spatialité, distances. Tout au long de cette thèse, nous avons identifié des signes favorisant la représentation picturale de la nordicité, que nous présentons maintenant sous une forme synthétique. Bien entendu, nous n'excluons pas qu'en considérant un ensemble plus large, des œuvres puissent présenter des traits singuliers ou déviants, par rapport aux tendances de la sous-catégorie dans laquelle elles s'inscrivent. Loin de remettre en question notre démarche, ces exceptions démontrent justement le potentiel évolutif de la catégorie et sa propension à intégrer de nouveaux signes. Attendu que nous considérons des groupes d'œuvres, ce tableau ne peut prétendre à l'exhaustivité quant à l'identification des traits partagés. De plus, nous avons dû exclure les textures et les lignes, trop disparates pour que nous puissions y déceler des tendances communes à chacun des groupes d'œuvres¹³⁶. Enfin, nous ne cherchons pas à établir une règle générale de la représentation picturale de la nordicité. Ceci aurait pour effet de figer la catégorie dans ses images les plus courantes alors que justement, nous défendons la variété de la nordicité picturale et les possibilités d'évolution de notre modèle. Pour ces raisons, nous ne retenons dans ce tableau que les tendances se profilant clairement. Ces tendances seront vérifiées par des analyses détaillées d'œuvres de notre corpus dans le dernier chapitre, analyses qui nous permettront d'étudier les effets des stratégies mises en œuvre par les artistes dans la représentation picturale de la nordicité.

¹³⁶ Nous décelons néanmoins une tendance commune aux représentations typiques désertées de la nordicité dans les jeux de textures permettant de rendre les effets de la neige sur les arbres ou au sol. Nous prendrons en considération les textures et les lignes dans l'analyse détaillée des œuvres.

Nous nous sommes longuement interrogée sur la forme à donner à ce tableau et sur la manière d'organiser l'information. Pour des raisons de lisibilité et de façon à pouvoir comparer les éléments, nous avons défini quatre colonnes dans lesquelles nous ne retenons que les informations essentielles à l'identification des tendances de la nordicité picturale. En vertu du modèle tensif qui nous a permis de déterminer le seuil de la catégorie, nous considérons d'abord les exemplifications typiques désertées, qui correspondent aux images prégnantes du Nord et de l'hiver, pour terminer avec les exemplifications atypiques désertées. Ce tableau met en évidence le fait que les scènes typiques habitées présentent davantage de points communs avec les scènes typiques désertées qu'avec les scènes atypiques habitées, ce qui confirme la pertinence du gradient de typicalité. Par le grand nombre de traits communs qu'elles partagent, les représentations typiques désertées ont une plus grande ressemblance familiale que les autres sous-catégories de la nordicité picturale. Elles présentent généralement une vaste spatialité, bien au-delà de l'aire visuelle de vie, une structure ouverte et des plans éloignés les uns des autres, comportant un nombre limité d'objets. Dans ces œuvres, la position des arbres, le trajet d'une rivière ou l'ouverture au centre de la composition ont pour effet de diriger le regard au loin. En outre, le sol est marqué, la gamme chromatique est limitée et la luminosité est importante, en référence à la propriété réfléchissante de la neige, sans toutefois que la source lumineuse soit directe. Les études de neige¹³⁷ sont des exceptions notables, car si leurs traits plastiques sont essentiellement les mêmes, la spatialité n'est pas aussi vaste et les gros plans sont favorisés, ce qui implique une distance intime ou personnelle par rapport à la position de l'observateur de l'œuvre, comme dans *Talvi* (1902) d'Akseli Gallen-Kallela (Figure A.I 31).

Les deux sous-catégories *habitées* réunissent des sujets diversifiés, mais nous pouvons néanmoins faire plusieurs observations quant aux tendances exprimées par ces œuvres. Les représentations typiques habitées de la nordicité empruntent des traits aux scènes typiques désertées, puisqu'il s'agit aussi de paysages hivernaux favorisant les distances publiques (plutôt en mode proche que lointain), dans lesquelles on retrouve du blanc et du bleu. La

¹³⁷ Nous désignons comme telles les œuvres dont le sujet principal concerne les effets de la neige, comme son poids sur les arbres. Les impressionnistes français ont fait de telles études.

palette chromatique est généralement plus large, mais elle peut aussi être limitée à deux couleurs. Les sols sont marqués sans être dégagés, la composition comportant un nombre important de figures et/ou d'objets, répartis dans des espaces moins vastes, en partie fermés à l'arrière-plan. Par rapport à cette sous-catégorie, les représentations atypiques habitées présentent également des plans d'ensembles ou de grands ensembles, des structures partiellement fermées à l'arrière-plan et un grand nombre d'objets, mais les cadrages sont souvent plus serrés, les plans sont rapprochés les uns des autres et les sols sont peu marqués, cachés sous les éléments de la composition. De ce fait, les trajets perceptuels qu'induisent ces œuvres sont souvent complexes et en fonction du sujet abordé par l'artiste, les distances sociales, personnelles et intimes sont tour à tour favorisées. Dans l'ensemble, les représentations atypiques sont celles présentant les palettes chromatiques les plus variées. Contrairement à toute attente, les représentations atypiques désertées partagent plusieurs points communs, comme de vastes spatialités favorisant les distances publiques, des structures ouvertes et la présence d'ombres (au sol) ou de reflets (sur l'eau). L'un des plans présente souvent un obstacle visuel, un élément interdisant au regard de pénétrer plus loin dans l'espace à moins de s'infiltrer ou de le contourner. Ces œuvres se distinguent les unes des autres par leur palette chromatique, celle-ci étant en concordance avec la saisonnalité représentée. Le rendu des conditions atmosphériques constitue un point commun (pour l'attention qui leur est portée) et la lumière, généralement diffuse, ne frappe jamais directement le paysage. À cet effet, soulignons que dans les paysages d'été, la luminosité de l'aube, du crépuscule ou même de la nuit est privilégiée à celle du jour.

Le tableau précédent porte sur les tendances de la nordicité picturale, mais loin de nous l'idée de vouloir réduire les œuvres à des observations générales. L'analyse des œuvres doit prendre en considération les variables visuelles, mais aussi les relations entre les formes et les régions du tableau. Dans une œuvre d'art, toutes les régions du plan contiennent des variables visuelles significatives développées dans les trois dimensions, variables que met en évidence la sémiotique topologique de Saint-Martin¹³⁸. À la base du

¹³⁸ *Ibid.*, p. 22.

langage visuel, le colorème désigne « la zone du champ visuel linguistique, corrélative à une centration et constituée par une masse de matière énergétique regroupant un ensemble de variables visuelles¹³⁹. » De par le mécanisme de centration du regard, le colorème est structuré comme une région topologique dans laquelle deux zones sont en interrelation. La perception est donc la rencontre des variables en interaction continue à l'intérieur d'un colorème, dont la structure ne ressemble en rien aux caractéristiques individuelles de ses variables¹⁴⁰. Lors de centrations subséquentes, les nouvelles données du champ visuel s'ajoutent à ce que l'individu a en mémoire et influencent sa manière de percevoir les éléments dans le temps et dans l'espace afin qu'il puisse ajuster la réalité qui lui est présentée par une première centration résultant d'un réflexe¹⁴¹. Dans la nature, une couleur n'est jamais isolée et sa perception est influencée par la couleur qui la précède ou qui l'entoure. La représentation picturale résultant de l'organisation des couleurs dans le champ perspectif, leur aspect se trouve modifié par la quantité de matière appliquée sur le support et en fonction des autres couleurs. Bien que les couleurs soient l'objet d'un consensus social, leur perception n'est pas uniforme chez tous les individus et le domaine inclus dans la nomenclature d'une couleur varie selon les cultures¹⁴². Enfin, la couleur a une fonction mimétique (liée à la réalité matérielle) et une fonction expressive (liée à l'expérience humaine, intellectuelle ou affective)¹⁴³.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 6.

¹⁴⁰ Un colorème ne se résume pas à sa dimension chromatique et aux qualités de la couleur, mais désigne l'unité minimale regroupant l'ensemble des éléments dynamiques du champ visuel. Les percepts se modifiant dans l'espace-temps, les variables visuelles ne sont pas regroupées de la même façon d'un colorème à l'autre. Toute modification de l'une de ces variables entraîne des changements au niveau du colorème. *Ibid.*, p. 8-9.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴² Par exemple, ce que nous reconnaissons comme une seule nuance de blanc révèle beaucoup plus de subtilité aux yeux d'un Inuit, habitué à en percevoir davantage de nuances. *Ibid.*, p. 27.

¹⁴³ Saint-Martin précise à ce sujet que « [l]'estimation perspective d'une couleur comme [étant] chaude ou froide renvoie [...] à l'expérience de l'espace organique thermique ainsi qu'à un aspect de l'espace tactile, conditionné davantage par des causalités extérieures que par des propriétés des chromas. » *Ibid.*, p. 30 et 76.

En arts visuels, le choix de couleurs de l'œuvre participe au symbolisme de cette œuvre, ce choix étant arbitraire en ce qu'il relève de conventions, même si ce choix va à l'encontre des normes. La tonalité donne un aspect tridimensionnel aux objets représentés alors que la luminosité efface les textures et octroie à l'œuvre une force vibratoire¹⁴⁴. Cet effet est particulièrement prégnant dans *Vinternatt i Rondane* de Sohlberg (Figure A.I 4), où le motif central que constitue la montagne semble vaciller à la manière d'une flamme entre les plans du tableau. Les variables perceptuelles résultent d'actions effectuées sur la matière afin de rendre un effet déterminé : la vectorialité crée une tension susceptible de prolonger virtuellement l'œuvre alors que les valeurs gravitationnelles donnent un poids visuel aux couleurs, les teintes sombres étant davantage soumises à l'attraction gravitationnelle¹⁴⁵. Dans *Ensi Lumi* de Sparre (Figure A.I 14), les couleurs sombres participent à l'impression de lourdeur de la scène, qui revêt alors une signification symbolique. À la base de toute interprétation sémantique, les règles syntaxiques du langage visuel édictent les rapports de transformation des éléments plastiques. Elles permettent de décrire les énoncés possibles à partir d'un nombre limité de règles¹⁴⁶. Les trois règles principales des liaisons entre les colorèmes régissent leur regroupement, déterminent leur rapport avec la structure (le Plan originel¹⁴⁷ pour le pictural) et créent des effets de distance et de mise en perspective¹⁴⁸. Gérant les relations entre les colorèmes, les rapports topologiques nous permettent de comprendre l'organisation des éléments dans l'espace de la représentation et l'interaction entre les formes et le plan. Suivant ces considérations, Saint-Martin n'adopte pas une vision objectale de la forme, celle-ci résultant plutôt « [...] d'une intensification ou

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 46-47.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 77-78.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 89-91.

¹⁴⁷ Saint-Martin réfère à ce sujet au modèle de Kandinsky, qui le définit comme la délimitation d'une portion d'espace constituant le support de l'œuvre. *Ibid.*, p. 102.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 92.

d'un regroupement de variables visuelles à partir des rapports topologiques et gestaltiens¹⁴⁹. »

Intuitions fondamentales permettant de construire le champ spatial et de former le continu¹⁵⁰, les rapports topologiques sont les structures à la base de la perception et de la représentation, et dans une perspective plus vaste, les assises du contact avec la réalité. Ces rapports « impliquent une mise en relation d'une pluralité d'objets dans une forme synthétique qui constitue la spécificité de l'espace lui-même¹⁵¹. » Rapport topologique le plus élémentaire, le voisinage établit un lien de proximité entre des éléments qui peuvent être distants ou présenter des variables visuelles différentes, la coupure entre ces éléments étant plus ou moins marquée. La séparation consiste à dissocier deux éléments qui peuvent sembler unis, s'interpénétrer ou se confondre. Elle est causée par un élément qui établit une disjonction entre des parties différenciées par des variations chromatiques ou leur distance dans les trois dimensions¹⁵². Malgré leur similitude, le voisinage et la séparation sont des rapports distincts : « [...] le voisinage rapproche ce qu'il maintient comme séparé, la séparation oppose des éléments qu'elle maintient unis par ailleurs¹⁵³. » Né de la synthèse entre le voisinage et la séparation, l'ordre de succession relie les éléments selon une hypothèse de similitude ou de variation (la récurrence, la symétrie, l'alternance, l'inversion, la dimension, etc.). L'emboîtement consiste à insérer un colorème entre deux autres colorèmes semblables ou différents¹⁵⁴. L'enveloppement est un type de voisinage hiérarchisé qui ressemble à l'emboîtement, mais dans cette relation vectorielle, l'élément différencié est davantage entouré par les autres colorèmes¹⁵⁵. Ces rapports topologiques

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 80-81.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 61-97.

¹⁵¹ Saint-Martin, *Les fondements topologiques de la peinture*, p. 51.

¹⁵² La juxtaposition relève de ce type de rapport, puisque les colorèmes sont perçus comme étant nécessairement séparés.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 67.

¹⁵⁴ Saint-Martin ne mentionne ce rapport que dans *Sémiologie du langage visuel*.

¹⁵⁵ Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, p. 93-95.

identifiés par Saint-Martin sont des possibilités de relations entre les formes du tableau que nous tenterons de repérer dans l'analyse des œuvres de notre corpus. Enfin, soulignons que les sous-catégories de la nordicité picturale ne peuvent être associées à des rapports topologiques particuliers, ceux-ci étant révélés par l'analyse individuelle des œuvres.

CHAPITRE IV

L'ART AU TOURNANT DU XX^E SIÈCLE DANS LES PAYS DU NORDEN ET AU CANADA.

4.1 Les artistes du Norden et leurs interprétations des courants artistiques européens

4.1.1 L'influence des mouvements artistiques européens sur les artistes du Norden

Chez les artistes du Norden, la nordicité picturale est l'aboutissement d'un long processus; elle se construit graduellement, au fil des courants stylistiques et des œuvres explorant les particularités du paysage nordique et les thématiques de l'imaginaire du Nord. Au cœur de l'Europe et accessible par sa position géographique, la Suisse est l'un des modèles ayant favorisé l'émergence du paysage romantique nordique, la voie étant ouverte par les paysages alpins de Caspar Wolf (1735 – 1783) vers la fin du XVIII^e siècle (Figure A.I 32). Une conception moderne de la nature émerge : les montagnes sont l'objet d'une représentation réaliste et les Alpes ne sont plus seulement perçues comme un obstacle au transport des biens sur la route vers l'Italie¹. Reconnu en tant que principale figure du sublime nordique, Johan Christian Dahl (1788 – 1857) entreprend sa formation de peintre à l'Académie des Beaux-arts de Copenhague². Après un séjour concentré sur la Suisse et l'Italie, il regagne son pays natal pour en peindre les paysages. Son contact avec la nature sauvage sera déterminant, sa maturité de peintre s'exprimant dans des paysages marqués par le sublime. Basé à Dresde, Dahl popularise les paysages nordiques de montagne et en

¹ Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition : Friedrich to Rothko*, New York : Harper & Row, c. 1975, p. 17.

² Janne Gallen-Kallela-Sirén, « Territorializing nature. Landscape painting and the rise of Nordic Nationalism », in *A mirror of nature. Nordic Landscape Painting 1840-1910*, sous la dir. de Torsten Gunnarsson, Helsinki, Oslo, Stockholm : Ateneum Art Museum, National Museum of Art, Architecture and Design, Nationalmuseum, 2006, p. 211 à 221. C'est le cas de la plupart des artistes norvégiens de l'époque. De son vivant, Dahl est considéré à tort comme un artiste danois, mais il est désormais considéré comme le père de la peinture norvégienne.

fait le symbole national de la Norvège. Avec la même objectivité que Wolf, Dahl s'applique à rendre le paysage de façon précise et détaillée (Figure A.I 33). Son compatriote et élève Peder Balke (1804 – 1887) s'attache au contraire à en rendre la dimension dramatique et expressive, soulignant sa beauté majestueuse³. Il se rendra jusqu'à l'extrême nord de la Norvège⁴ afin de réaliser une série de paysages de petit format dévoilant des images alors inconnues de fjords et d'aurores boréales (Figure A.I 34)⁵. Pour l'historien de l'art Torsten Gunnarsson⁶, le sentiment engendré par les paysages de Balke est comparable au mélange d'exaltation et de paix intérieure qu'inspirent les descriptions des scènes alpines de Jean-Jacques Rousseau dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse*⁷. Suivant Chateaubriand qui écrit dans son essai sur les révolutions anciennes et modernes que plus personne ne croit à la religion⁸, l'artiste allemand Caspar David Friedrich transpose l'expérience du sacré à d'autres domaines⁹. En concordance avec l'idée romantique faisant du paysage le reflet des émotions de l'artiste, il ne peint pas tant le paysage que son intériorité. Comme le constate

³ Torsten Gunnarsson, « Introduction », in *A mirror of nature. Nordic Landscape Painting 1840-1910*, sous la dir. de Torsten Gunnarsson, Helsinki, Oslo, Stockholm : Ateneum Art Museum, National Museum of Art, Architecture and Design, Nationalmuseum, 2006, p. 15-16; Nasgaard, *The Mystic North*. Nasgaard a également établi un tel rapprochement entre les artistes scandinaves, finlandais, canadiens et suisses.

⁴ Claustrat, « La quête de la modernité des peintres nordiques », p. 176.

⁵ Sollicité par Balke, le roi Louis-Philippe de France a acquis cette série de vingt-six paysages marquant les étapes de son voyage en Laponie en 1795 pour le Musée du Louvre en 1847, juste avant que les événements de la seconde Révolution française en 1848 le contraignent à l'exil. Voir le site Internet officiel du Musée du Louvre, sous « Atlas, la base de données des œuvres exposées » : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=8558 (consulté le 16 juillet 2013).

⁶ Gunnarsson, « Introduction », p. 16.

⁷ Rousseau, *Julie, ou la nouvelle Héloïse*. Nous citons un passage de l'œuvre en question dans notre premier chapitre, sur l'émergence des conceptions moderne et contemporaine du Nord.

⁸ François-René de Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, essai, Londres : H. Colburn, 1814 [1797], p. 371 et suivantes. Chateaubriand remarque à propos de l'influence de la Réformation sur l'Europe moderne que les préoccupations des gens se transposent rapidement au domaine politique et aux principes de leur gouvernement, lorsqu'ils commencent à douter de la religion et à en questionner les fondements.

⁹ Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, p. 15.

Robert Rosemblum, durant la période romantique, l'histoire est également représentée à partir des formules chrétiennes, faisant de ses héros des semi-divinités¹⁰.

Dans le Nord protestant, le sacré ne se limite pas aux scènes habitées, mais se traduit aussi dans le paysage. L'ouvrage de Burke devient une source majeure pour la première génération d'artistes romantiques dans leur quête d'expériences sublimes. Ces expériences sont vécues à travers les aspects les plus dangereux de la topographie d'un pays ou par une géographie extrême engendrant des émotions fortes. Apparus au milieu du XVIII^e siècle, ces images et ces sentiments deviendront plus intenses dans les décennies suivantes, par l'exploitation de nouveaux sujets comme le gigantisme géologique. Dans son étude de la tradition romantique, Rosemblum souligne que si certaines œuvres sont basées sur des sources secondaires, des artistes ont fait des études sur le motif, faisant jouer leur imagination et même les dimensions de leur toile afin de rendre l'aspect sublime de leur sujet. Certains lieux ne se prêtant pas à la simple description ou ne pouvant être mesurés objectivement, de nouvelles combinaisons du langage sont nécessaires pour mener à bien cette tâche de description¹¹. À l'étude de la nature s'ajoute l'appréhension subjective de l'artiste faisant d'une « réalité imparfaite » un « tout idéal »¹². Cette vision idéaliste cache une compréhension néoplatonicienne du monde, composé d'une réalité physique tangible et d'une dimension spirituelle immatérielle¹³. Ainsi, les choses se présentent dans leur imperfection à l'artiste qui, à l'aide de sa sensibilité – ce que ses sensorialités appréhendent – recompose les éléments de façon à révéler la perfection sous-jacente des formes. Les études de plein air du début du XIX^e siècle ne sont pas considérées comme des œuvres à part entière : par ses impressions et sa liberté artistique en atelier, l'artiste a le pouvoir de recomposer et de raffiner la réalité imparfaite qu'il a observée. Gunnarsson rappelle à ce

¹⁰ *Ibid.*, p. 16-17.

¹¹ *Ibid.*, p. 20.

¹² Torsten Gunnarsson, « Close to Nature », in *A mirror of nature. Nordic Landscape Painting 1840-1910*, sous la dir. de Torsten Gunnarsson, Helsinki, Oslo, Stockholm : Ateneum Art Museum, National Museum of Art, Architecture and Design, Nationalmuseum, 2006, p. 68.

¹³ *Ibid.*, p. 68-69.

sujet la position du critique danois Karsten Friis Wiborg, qui déclare en 1838 que l'artiste ne doit pas restreindre sa liberté pour s'assujettir à la nature, son rôle étant d'élever l'art au-dessus de celle-ci¹⁴. Le sujet peignant gagne alors en importance et laisse libre cours à sa subjectivité, repensant ainsi la manière de représenter le temps et l'espace, comme le souligne Esther Trépanier¹⁵. Dans la foulée, la hiérarchie des genres est remise en question et ouvre la voie à la représentation de sujets contemporains.

La vision d'une nature nordique héroïque cède graduellement la place à des études de la nature sur le vif afin d'en capturer la lumière et l'atmosphère, un type de représentations qui culmine dans les années 1880. La peinture de plein air marque un engagement avec la réalité, mais celle-ci n'en sera l'objectif qu'avec le réalisme, à partir des années 1870. En opposition au romantisme, le naturalisme prône un retour à la réalité et au raisonnement scientifique¹⁶. Il assimile le monde à un organisme fonctionnant sur un mode biologique et un mode mécanique, à un système pourvu de rouages et de règles de fonctionnement¹⁷. Ce mouvement trouve ses origines à la fin du XVIII^e siècle, plusieurs artistes se procurant des boîtes de couleurs transportables afin de réaliser de rapides études sur le motif qui leur serviront de référence une fois rendus en atelier¹⁸. En 1800, le peintre français Pierre-Henri de Valenciennes enjoint les artistes à terminer leurs études rapidement, attendu qu'un paysage n'est plus le même deux heures plus tard. Cette démarche est adoptée par son compatriote Camille Corot et le Danois Christoffer Wilhelm Eckersberg, dont les recherches portent principalement sur la lumière naturelle, puis par les Britanniques John Constable et

¹⁴ *Ibid.*, p. 69-70.

¹⁵ Trépanier, *Peinture et modernité au Québec*, p. 12-13. En définissant la modernité comme un processus historique ayant transformé la pensée occidentale depuis les XVII^e-XVIII^e siècles, l'auteur ne l'aborde pas comme une idéologie du progrès. Avant de rompre avec l'académisme, l'ensemble de la pratique artistique est déterminé par cette notion de nouveauté, qui est le moteur de toute une série de remises en question successives.

¹⁶ Toudoire-Surlapierre, *L'imaginaire nordique*, p. 75.

¹⁷ *Ibid.*, p. 71.

¹⁸ Gunnarsson, « Introduction », p. 18 et « Close to Nature, » p. 67-68.

Joseph Mallord William Turner, qui s'intéressent aux variations météorologiques¹⁹. Avec Eckersberg (Figure A.I 35), J. C Dahl est un pionnier de la peinture de plein air nordique (Figure A.I 36), son œuvre comportant près de trois cents études peintes dans lesquelles il capte la modulation de la lumière et les phénomènes atmosphériques momentanés²⁰. Il a produit de nombreuses études de l'environnement naturel et des montagnes norvégiennes durant ses cinq voyages dans sa terre natale. Après avoir côtoyé des peintres de plein air à Lleder Valley (Pays de Galles), les études de motifs sur le vif sont devenues partie prenante de la peinture d'atelier enseignée par le Norvégien Hans Gude (1825 – 1903) (Figure A.I 37)²¹. Bien qu'il ait effectué des études atmosphériques sur le motif, il ne se soumet pas entièrement à l'objectivité prônée par le naturalisme, ses œuvres trahissant des résurgences romantiques. Avec le peintre allemand Andreas Achenbach (Figure A.I 38), Gude a incité les artistes nordiques établis à Düsseldorf dans les années 1850 et 1860 à faire du paysage sauvage le sujet privilégié de leurs œuvres²². En tant que professeur à Karlsruhe dans les années 1860 et 1870, il exerce ensuite une influence sur des artistes norvégiens réalistes²³.

Le roi de Suède Oscar I^{er} voit d'un bon œil la fréquentation des artistes suédois, norvégiens et finlandais à Düsseldorf, y décelant une union intellectuelle favorisant l'affermissement moral de l'Union entre les Royaumes. Il écrit à ce sujet en 1856 :

Il faut établir une base nouvelle pour l'avenir politique des Royaume-Unis, il faut ouvrir une voie nouvelle au développement de leurs forces matérielles et spirituelles. La régénération du tronc scandinave moyennant une union intellectuelle, commerciale et

¹⁹ Annika Waenerberg, « In the Open Air. Nordic Paths to Plein Air Paintings », in *A mirror of nature. Nordic Landscape Painting 1840-1910*, sous la dir. de Torsten Gunnarsson, Helsinki, Oslo, Stockholm : Ateneum Art Museum, National Museum of Art, Architecture and Design, Nationalmuseum, 2006, p. 97.

²⁰ Gunnarsson, « Close to Nature », p. 67.

²¹ Gunnarsson, « Introduction », p. 20.

²² *Ibid.*, p. 16.

²³ *Ibid.*, p. 21. Comme Frits Thaulow, Eilif Peterssen, Kitty Kielland et Christian Krohg.

finalement politique plus étroite est le seul salut possible du Nord! Si cette noble idée peut être réalisée, s'ouvrira une ère nouvelle de progrès, de liberté et d'honneur [...] ²⁴.

Fasciné par les œuvres des Norvégiens Hans Gude et Adolph Tidemand, il voit dans le travail de ces artistes formés à Düsseldorf des pionniers de la modernité et il octroie des bourses aux peintres suédois désirant suivre leurs traces²⁵. Selon l'historien de l'art suédois Gustav Upmark, le caractère scandinave relevant des sujets exploités et le rendu réaliste des œuvres de Gude et Tidemand (Figure A.I 39) ont produit une solide impression sur les artistes suédois, leur offrant une alternative au modèle italien, qui privilégiait le dessin à l'étude de la couleur²⁶. Les Suédois et les Finlandais rattrapent en nombre la quarantaine de Norvégiens présents à Düsseldorf²⁷. Leurs paysages esquissés sur le vif et terminés en atelier mettent en scène la nature sauvage et le peuple. La mode de Düsseldorf réside alors dans les tableaux peints à quatre mains privilégiant la thématique amoureuse et réunissant plusieurs scènes dans une composition²⁸. À partir des modèles allemands, les peintres nordiques représentent les caractéristiques naturelles de leur environnement, en particulier les fjords de la Norvège, les lacs en Finlande et les forêts en Suède.

L'historien de l'art Frank Claustrat attribue aux œuvres des artistes finlandais la fonction pédagogique de transmettre les valeurs morales et patriotiques en dépit de la domination russe. Il voit dans les œuvres des artistes du Norden issus de Düsseldorf une peinture identitaire attachée au patrimoine et à des détails nationaux (le décor et les

²⁴ Claustrat, « La quête de la modernité des peintres nordiques », p. 177. L'auteur cite Oscar 1^{er}, d'abord cité par Henri Usselman dans son article « L'art nordique à la lumière des expositions internationales », *Gazette des Beaux-Arts* (juillet-août 1988), p. 41.

²⁵ *Ibid.*, p. 177-178.

²⁶ *Ibid.*, p. 179.

²⁷ *Ibid.*, p. 179-180. Les élèves suédois en viennent même à former la majorité de la classe des peintres de genre, dans laquelle on retrouve notamment Carl Uncker, Ferdinand Fagerlin, Axel Gustav Hertzberg, Agnès Börjeson et Vilhelmina Lagerholm. De ces peintres, les hommes représentent des scènes extérieures alors que les femmes privilégient les scènes intérieures.

²⁸ *Ibid.*, p. 178. L'auteur cite Henri Usselman. Cette peinture bourgeoise, particulièrement appréciée de la femme d'Oscar 1^{er}, est considérée au XX^e siècle comme trop illustrative et l'ambition des artistes de représenter l'âme du peuple nordique est désormais perçue comme un leurre.

costumes) qui en font la modernité²⁹. S'il décèle dans ces œuvres une expression de la nordicité, nous croyons pour notre part qu'elles témoignent plutôt de la recherche d'une identité visuelle mettant en valeur les traditions culturelles et les caractéristiques nordiques de l'environnement, sans toutefois parvenir à se détacher de leurs modèles. L'attitude des artistes du Norden laisse présager du développement de l'esthétique nordique dont il a été question dans le premier chapitre, mais les conditions d'émergence de la nordicité picturale ne sont pas encore réunies, puisque ce détachement des influences est nécessaire à sa concrétisation. Celle-ci ne se résume pas à la représentation des thèmes identitaires ou à l'expression d'un nationalisme : elle est plutôt conditionnelle au retour des artistes dans les régions nordiques afin de développer un langage pictural apte à en rendre les caractéristiques et qui par conséquent, prenne ses distances avec ses influences européennes. Alors que les artistes du Norden sont principalement formés à Düsseldorf, des artistes comme le Norvégien Olaf Isaachsen et le Suédois August Malmström (Figure A.I 40) poursuivent leur formation à Paris auprès de Thomas Couture (Figure A.I 41) (le maître de Manet), tirant profit de ses recherches sur la couleur³⁰. Cependant, la formation en France n'est pas exempte d'obstacles : elle demeure coûteuse, les femmes ne sont pas admises aux Beaux-arts et l'accès au Salon annuel est à peu près impossible sans l'appui d'un peintre établi. Suite à l'attaque du Danemark par les armées de Bismarck, le roi de Suède Karl XV, lui-même un peintre formé à Düsseldorf, demande aux artistes de couper les ponts avec l'Allemagne et d'aller se former à Paris, d'autant plus que Napoléon III est le cousin germain de sa mère.

La peinture de plein air est répandue dans la France du XIX^e siècle, notamment avec les peintres de Fontainebleau et de Barbizon, puis avec les impressionnistes. Leur approche du paysage diffère toutefois de celle des Allemands : alors que Friedrich enjoint les artistes à fermer les yeux pour peindre la scène telle qu'elle s'imprègne dans leur esprit, les impressionnistes favorisent plutôt l'observation attentive de la nature afin de tenir compte

²⁹ *Ibid.*, p. 180.

³⁰ *Ibid.*, p. 180-181.

de ses changements. Ces derniers utilisent l'huile et s'appliquent à représenter les nuances des couleurs en fonction de la modulation de la lumière tandis que les artistes de Düsseldorf emploient des couleurs à l'eau et s'intéressent aux formations nuageuses³¹. Selon Frank Claustrat, l'attraction de Paris après 1870 est une question de génération et d'esthétique, les positions des académies de Copenhague, Stockholm et Düsseldorf étant désormais jugées trop conservatrices³². Le témoignage du peintre norvégien Frits Thaulow est révélateur de ce changement de cap, celui-ci saluant le rejet d'un sentimentalisme romantique au profit d'un naturalisme qu'il qualifie de fanatique³³. De leur côté, les Suédois fuient à la fois les conditions de leur milieu artistique, qui ont dégénéré sous Oscar II³⁴, et un paysage « sans motifs » dans lequel ils ne décèlent aucun aspect pittoresque³⁵. L'alternative française est favorisée grâce à des peintres qui ont pris la plume – Frits Thaulow, Christian Krohg, et Erik Werenskiöld en Norvège, August Strindberg et Ernst Josephson en Suède, Berndt Lindholm et Albert Edelfelt en Finlande – ainsi qu'à des critiques comme Karl Madsen et Georg Brandes au Danemark³⁶. Ce virage sera déterminant pour l'entreprise collective des artistes de ces pays. Avant de retourner dans leurs pays dans les années 1890, plusieurs artistes des pays du Norden sont passés par les académies Colarossi et Julian, dans les années 1870 et 1880. Ils forment alors une colonie dont l'objectif est de développer des compositions non conformistes, la finalité de cet art étant de promouvoir leur identité³⁷.

Dans le cadre de l'Exposition universelle de Paris en 1878, Duranty écrit que la nature nordique, à cause de ses dérangements, ne se prête pas à l'art et que les bons peintres

³¹ Waenerberg, « In the Open Air », p. 98.

³² Claustrat, « La quête de la modernité des peintres nordiques », p. 181.

³³ *Ibid.*, p. 182.

³⁴ Il a succédé à son frère Karl XV à la mort de dernier.

³⁵ Kirk Varnedoe, *Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880-1910*, New York : The Brooklyn Museum, 1982, p. 39.

³⁶ Claustrat, « La quête de la modernité des peintres nordiques », p. 182.

³⁷ Michelle Facos, Thor J. Mednick et Janet S. Rauscher, « National Identity in Nordic Art : Perception from Within and Without in 1889 and 1900 », *Centropa*, vol. 8, no 3, septembre 2008, p. 214.

suédois et norvégiens ont l'intelligence d'aller étudier en France et en Allemagne une lumière moins tourmentée :

Dans ces régions du Nord, nous nous retrouvons en face des phénomènes de la nature. La peinture est tant soit peu météorologique. Des montagnes rouges, des cascades vertes, des rochers bleus, des soleils noirs, en un mot toutes sortes de dérangements, de renversements et de bouleversements des choses y constituent un genre antipictural, antiharmonieux, qui trouble beaucoup les yeux et l'esprit, quoi qu'il puisse enrichir de faits curieux un traité d'optique. Les phénomènes physiques et géologiques ne sont pas propices à l'art, et, au lieu de vouloir étonner et humilier les peintres des pays méridionaux par l'étalage de ces phénomènes dont nous sommes heureusement privés, il vaudrait mieux faire comme certains bons peintres suédois et norvégiens : venir en France et en Allemagne, et y étudier une lumière moins tourmentée dont les accents pleins et larges sont faits pour le pinceau. Au moins, les peintres danois prouvent-ils qu'ils sont une race sage, par leur bon goût pour les douceurs du printemps et leur plaisir à chanter sa jeune verdure ou les épais et calmes feuillages de l'été³⁸.

Il vitupère notamment les peintres suédois et leur tendance à « opposer des troncs blancs et rouges, des taches jaunes et des taches rousses qui dansent et tressautent tout le long de la toile, en lui donnant un faux air de coloration hardie et originale³⁹ » ou encore, à « donner un échantillon de tous les bois du Nord⁴⁰ » dans leurs œuvres. Par sa critique, Duranty reconnaît la diversité des phénomènes naturels et des traits géographiques, mais il prône la représentation des paysages dominés depuis longtemps par les artistes. Trouvant les recettes académiques étouffantes, des artistes comme Ernst Josephson et Frits Thaulow finissent par se rebeller contre cette idée largement répandue. L'historien de l'art suédois Carl Laurin présente d'ailleurs Josephson comme une personnalité révolutionnaire, contestataire et romantique, parfois même violente⁴¹. Selon Frank Claustat, la période de 1840 à 1880 constitue une période de gestation des conditions d'échange entre les pays du Norden en vue de créer une « entité nordique », bien que ces artistes suivent alors les

³⁸ Louis Edmond Duranty, « Exposition Universelle. Les Écoles Étrangères de peinture. Suède, Norvège, Danemark, Russie », *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, tome XVIII, Paris, 1878, p. 156. Frank Claustat cite également une partie de cet extrait, p. 174-175.

³⁹ *Ibid.*, p. 159.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 160.

⁴¹ Carl G. Laurin, « A Survey of Swedish Art », in *Scandinavian art*, sous la dir. de Carl G. Laurin, Emil Hannover, Jens Thiis, New York : The American-Scandinavian Foundation, 1922, p. 151-152.

courants lancés dans les grands centres culturels⁴². Cette idée n'a jamais pu se concrétiser, car si les artistes du Norden se sont côtoyés lors de leurs séjours en Europe, nous observons davantage de différences entre les artistes de ces pays que de points communs, tant par rapport aux sujets abordés que par leur manière de les donner à voir.

Jusque dans les années 1880, les peintres du Norden résidant en France œuvrent dans la tradition réaliste de Gustave Courbet (Figure A.I 42) et de Jean-Louis-Ernest Meissonier (Figure A.I 43)⁴³, qui favorise une reproduction scientifique de la nature et un contact étroit avec celle-ci, de façon à mettre de côté la part subjective de l'observateur. Pour les artistes du Norden, le réalisme marque une étape de leur prise de conscience de leur spécificité nordique et de la nécessité d'adapter les techniques qui leur ont été enseignées :

*In their embrace of progressive Realism, young Scandinavian painters were encouraged both to study the techniques of the Parisians and to isolate and depict the special conditions of light, topography, and physiognomy that characterized their Northern homelands. In such ways Realism encouraged a new concentration on the distinct and separate qualities of Scandinavia, strengthening the sense of Nordic consciousness that was developing within Scandinavia itself in artists' enclaves like the one at Skagen*⁴⁴.

À leur retour en Suède au milieu des années 1880, les artistes proposent au public suédois leurs interprétations du réalisme et du pleinairisme. Si ce n'est pas la finalité des œuvres romantiques, naturalistes, réalistes et impressionnistes⁴⁵, la représentation de scènes extérieures est l'objet même du pleinairisme, conjuguant les caractéristiques du réalisme français aux éléments de l'environnement nordique. En dépit de son projet de montrer la vérité du paysage, le réalisme demeure un ensemble de doctrines et par conséquent, ses fondements mêmes sont appelés à être remis en question. Ainsi, la démarche fondée sur l'observation objective de la nature, rejetant toute part de subjectivité et par extension,

⁴² Claustrat, « La quête de la modernité des peintres nordiques », p. 174. Cette notion d'« entité nordique » n'est pas nouvelle, l'auteur référant à un ouvrage de Charles Ponsonailhe de 1889 et un article de Léonie Bernardini-Sjoestedt de 1912.

⁴³ Gunnarsson, « Close to Nature », p. 68-69.

⁴⁴ Varnedoe, *Nordic Art at the turn of the century*, 1988, p. 21.

⁴⁵ Gunnarsson, « Introduction », p. 30-31. Pensons à Edgard Degas qui, malgré son association avec les impressionnistes, s'en est tenu exclusivement au travail en atelier.

toute interprétation personnelle du paysage vécu, relève davantage de la profession de foi que d'une réelle possibilité. L'artiste, avec sa personnalité, ses passions, ses sentiments et ses croyances n'est jamais un sujet neutre face à la nature. Cela dit, la vérité n'exclut pas nécessairement la beauté, celle-ci pouvant se trouver dans ce qui semble *a priori* insignifiant. L'artiste finlandais Eero Järnefelt (1863 – 1937) (Figure A.I 44), par exemple, reproduit avec force détails de petits éléments de la nature et en dévoile une dimension insoupçonnée. Torsten Gunnarsson, le directeur des collections du *Nationalmuseum* de Stockholm, voit dans cette sublimation du détail des années 1890 un point de départ du symbolisme⁴⁶.

Influencés par le style naturaliste du peintre français Jules Bastien-Lepage, les peintres du Norden passent ensuite à l'impressionnisme, avec l'appui des critiques français Charles Ponsonailhe et Maurice Gandolphe, puis au pleinairisme⁴⁷. Visant à restituer une impression du moment – l'œuvre n'est pas retravaillée en atelier –, ce mouvement s'insère de façon complexe entre le réalisme et l'impressionnisme, à la différence qu'il accorde une place prépondérante aux idées. Si l'impressionnisme n'a pas été sans importance pour la peinture scandinave et finlandaise, ce mouvement n'a pas été aussi probant que le réalisme pour les artistes de ces pays. Pour l'historien de l'art danois Julius Lange, le seul intérêt de l'impressionnisme réside dans l'enregistrement des impressions sensorielles aiguisant le regard de l'artiste sur la réalité extérieure et alimentant une mémoire qu'il peut réactualiser en atelier⁴⁸. L'historienne de l'art Annika Waenerberg précise que ce sont les ombres colorées qui ont amené les impressionnistes à peindre des scènes enneigées⁴⁹, les œuvres du Norvégien Frits Thaulow en étant un exemple éloquent. Les œuvres du Suédois Anders Zorn montrent plutôt une fusion entre les personnages et le paysage, ce qui conduit

⁴⁶ Gunnarsson, « Close to Nature », p. 72.

⁴⁷ Claustat, « La quête de la modernité des peintres nordiques », p. 183.

⁴⁸ Peter Nørgaard Larsen, « Evocative Landscape. Pictures to Dream By », in *A mirror of nature. Nordic Landscape Painting 1840-1910*, sous la dir. de Torsten Gunnarsson, Helsinki, Oslo, Stockholm : Ateneum Art Museum, National Museum of Art, Architecture and Design, Nationalmuseum, 2006, p. 129.

⁴⁹ Waenerberg, « In the Open Air », p. 99.

Gunnarsson à écrire qu'ils semblent être faits de la même matière⁵⁰. Son intérêt pour le nu se démarque toutefois de la tradition française au sens où ce n'est pas la charge érotique qui l'intéresse, mais le jeu de la lumière et des couleurs sur la chair⁵¹. La couleur ayant été définie depuis Aristote comme un accident de la lumière, les académies privilégiaient l'enseignement du dessin et de ses règles. Le divorce des artistes du Norden avec les académies dans les années 1880 encourage leur exil à Paris, où paradoxalement, l'influence française favorise la représentation des sujets nordiques. Préconisant une plus grande concentration de la lumière et de la couleur, les techniques apprises en France auprès de Camille Corot, un précurseur de l'impressionnisme, se révèlent toutefois inappropriées au caractère du paysage nordique. Les rayons du soleil n'atteignant pas le paysage selon le même angle, les couleurs semblent agressives et leur juxtaposition manque de subtilité.

Le pleinairisme marque une rupture avec la tradition réaliste, qui ne reconnaît que la réalité du monde visible et ne laisse aucune place aux idées. En tant que contemporain de ces artistes, Julius Lange considère au contraire que l'œuvre d'art doit naître dans l'esprit de l'artiste, l'observation directe de la nature permettant de considérer d'autres aspects de la réalité⁵². Le pleinairisme cherche à restituer l'impression du moment, sans que celle-ci soit retravaillée en atelier⁵³. La façon de peindre est alors plus importante que le sujet de l'œuvre, qui semble accidentel, sans prétention, presque anodin au sens où l'attention du spectateur n'est pas dirigée vers un élément central de la composition⁵⁴. Essentiellement, il s'agit de capturer l'instant dans toute sa trivialité, tout en mettant l'accent sur les qualités atmosphériques du moment. Dans les années 1880, les artistes scandinaves et finlandais commencent à se réunir à différents endroits pour peindre sur le motif. Suite à l'influence des impressionnistes, la peinture en plein air durant l'hiver, à des températures parfois

⁵⁰ Gunnarsson, « Introduction », p. 25.

⁵¹ *Ibid.*, p. 26.

⁵² *Ibid.*, p. 21. Gunnarsson cite ce critique danois, mais il n'en donne pas la référence.

⁵³ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 24.

glaciales, devient la marque de ces artistes⁵⁵. Comme les photographes de l'époque, les artistes cherchent à l'extérieur la coïncidence d'un sujet, un moment de grâce où la lumière, l'ambiance, la disposition des figures et des objets dans l'espace s'offrent fortuitement à leur regard aiguisé⁵⁶. Dans certains cas, un motif ne peut pas avoir été pris sur le vif pour des raisons évidentes, comme un vol d'oiseaux. La rapidité d'exécution demeure néanmoins une condition *sine qua non* de la peinture de plein air, le paysage changeant incessamment. En 1888 la peinture de plein air remporte la faveur des artistes sur la peinture d'atelier, suite logique d'un processus culturel et social entamé dans les académies allemandes cinquante ans plus tôt, notamment à Dresde avec Friedrich et Balke, mais principalement à Düsseldorf. L'accent mis sur la lumière du jour permet à la peinture pleinairiste de se démarquer de la tradition tout en établissant un lien avec l'impressionnisme.

Les pays du Norden ne forment pas un ensemble uniforme du point de vue de leur géographie et des conditions climatiques. Leur principal point commun est leur localisation dans l'hémisphère nord et par conséquent, leur période d'ensoleillement et l'angle du soleil sur leurs paysages, contrairement au Sud où la lumière est directe. Avec le Suédois Alfred Wahlberg (Figure A.I 45), pionnier d'un mouvement transitoire réaliste-romantique, la priorité est accordée à une harmonie d'effets et de couleurs ainsi qu'au concept de la lumière réelle et supranaturelle, souvent désignée par l'appellation « lumière du Nord⁵⁷. » Ainsi, l'effet de la lumière sur les couleurs dépend de la qualité de l'air :

When the air is humid, the closer parts of the landscape in front of us begin to take on a blue tone. In clean, dry air, the cool blue tone penetrates the full depth of the vista in a

⁵⁵ Waenerberg, « In the Open Air », p. 97-98. Ces artistes sont souvent identifiés comme faisant partie du mouvement naturaliste nordique, qui se distingue des naturalistes de Düsseldorf malgré leur intérêt commun pour la peinture de plein air.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁷ Claustat, « La quête de la modernité des peintres nordiques », p. 184. Utilisée par l'historien de l'art Frank Claustat, l'expression « Lumière du Nord » est également le titre d'un recueil de nouvelles de Marcel Schneider et en partie celui d'un colloque : Daniel Chartier et Maria Walecka-Garbalinska (dir.), *Couleurs et Lumières du Nord*. Actes du colloque international en littérature, cinéma, arts plastiques et visuels (Stockholm, 20-23 avril 2006), Stockholm : Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008, 448 p.

*more even fashion. Could be this difference between the soft haze of Italian Renaissance landscapes and Nordic landscape painting that have been described as having harsh colours on more than one occasion*⁵⁸?

Que la luminosité soit différente dans les pays du Sud et dans ceux du Nord découle d'un constat logique et même phénoménologique, puisqu'une telle observation renvoie à une expérience vécue par les artistes. Cependant, la considération de ces phénomènes par les artistes relève à la fois d'une prise de conscience de la réalité par la contemplation de leur environnement et d'une démarche artistique revendiquant la singularité de ces paysages. Parmi les phénomènes naturels recensés par les artistes dans leurs œuvres, l'heure bleue (ou la brunante) est le moment où, vers vingt-deux heures à la mi-juin dans les pays septentrionaux, le soleil est près de l'horizon et donne au ciel une luminosité bleutée⁵⁹. Lié à une observation minutieuse de l'évolution de la luminosité sur le paysage nordique selon le moment de la journée, ce phénomène offre, vers la fin du XIX^e siècle, un moyen d'exprimer l'idée du Nord. Sa représentation n'appartient pas qu'aux Scandinaves, le peintre québécois Ozias Leduc proposant une interprétation de ce phénomène dans *L'heure mauve* (1921) (Figure A.1 46), une œuvre symboliste correspondant sur le plan de la composition à ce que nous avons désigné comme étant des études de neige.

De la même manière que pour l'appréhension du paysage, la peinture de plein air dépasse la simple observation de la nature et résulte d'une relation dialogique entre l'artiste et son sujet, comme le souligne le philosophe français Maurice Merleau-Ponty :

C'est la montagne elle-même qui, de là-bas, se fait voir du peintre, c'est elle qu'il interroge du regard. Que lui demande-t-il au juste? De dévoiler les moyens, rien que visibles, par lesquels elle se fait montagne sous nos yeux. Lumière, éclairage, ombres, reflets, couleurs, tous ces objets de la recherche ne sont pas tout à fait des êtres réels : ils n'ont, comme les fantômes, d'existence que visuelle. Ils ne sont même que sur le seuil de la vision profane, ils ne sont communément pas vus. Le regard du peintre leur demande comment ils s'y prennent pour faire qu'il y ait soudain quelque chose, et cette chose, pour composer le talisman du monde, pour nous faire voir le visible⁶⁰.

⁵⁸ Waenerberg, « In the Open Air », p. 103.

⁵⁹ Varnedoe, *Nordic Art at the turn of the century*, p. 161.

⁶⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, 1995, p. 28-29.

Durant cet échange, l'artiste soutire des informations à un sujet muet qui lui révèle par quels moyens techniques le donner à voir. Par le seul effleurement de son regard, il doit découvrir les artifices lui permettant de représenter des éléments autrement intangibles, comme les ombres et la lumière donnant du relief à son sujet. La subjectivité émanant de la représentation de la luminosité nordique est également soulignée par le critique français Maurice Gandolphe, un défenseur du symbolisme⁶¹. Qualifiée par le critique de « lumière intime, » la lumière bleu violacée du crépuscule et de l'aube nordiques deviendra un mythe inspirant les auteurs, sa représentation ayant été popularisée notamment par les œuvres d'Eugène Jansson (Figure A.I 47), d'Harald Sohlberg (Figure A.I 48) et d'Edvard Munch (Figure A.I 49). Enfin, les artistes nordiques ont développé un intérêt pour les sujets nordiques suite à leur formation en Allemagne, mais leur séjour en France a également été enrichissant quant au développement de techniques convenant à la représentation des paysages du Norden.

4.1.2 L'émergence des mouvements nordiques dans les pays du Norden

La politique et les courants idéologiques exercent une influence variable sur la peinture de paysage qui à son tour, agit sur le concept d'identité nationale⁶², mais il s'avère délicat de bien saisir et d'évaluer les tenants et les aboutissants de cette relation. Dans les régions du Norden, l'éveil culturel national des années 1780 à 1900 se profile notamment dans le paysage peint. De façon générale, les nationalismes finlandais, suédois et norvégiens ne se manifestent pas par de grands monuments, mais plutôt par le lien de la population à la nature, qui remplace les temples anciens à titre de relique culturelle⁶³. Waenerberg nuance toutefois l'impact de la peinture de plein air sur l'identité nationale, puisque les artistes travaillent entre eux pendant que l'opinion publique et le goût se développent de manière

⁶¹ Claustrat, « La quête de la modernité des peintres nordiques », p. 185.

⁶² Gallen-Kallela-Sirén, « Territorializing nature », p. 211.

⁶³ *Ibid.*, p. 217.

indépendante⁶⁴. L'époque associe le temps passé dehors aux dures journées de labeur, mais les loisirs extérieurs gagnent graduellement en popularité, supportés par le développement d'une industrie touristique⁶⁵. Ce changement de mentalité concède une autre valeur à l'environnement, qui n'est plus seulement l'objet d'une perception utilitariste, mais offre des possibilités récréatives. On assiste par conséquent à l'avènement du paysage, ces associations touristiques favorisant une appropriation du territoire que l'acte de représentation confirme. Si la première école scandinave du paysage peint naît au Danemark vers la fin du XVIII^e siècle⁶⁶, les Norvégiens privilégient les sujets exacerbant leur identité nationale très tôt dans leur histoire, trouvant leur inspiration à la fois dans le relief du pays, dans leur mode de vie et dans leur folklore :

[...] in the early 1800s, however, Norwegians had begun to nurture an independent pride in their separate national identity – based in the land's uniquely spectacular mountain-and-fjord topography, and in its rugged peasant life and Viking traditions. This nationalist temperament, strengthened by a continuing push for political independence [...] gave important impetus to Norwegian culture of the late nineteenth century⁶⁷.

L'éveil national de la Norvège est lié au traité de Vienne de 1815, faisant passer le pays sous juridiction suédoise, mais en lui garantissant son autonomie et son propre gouvernement. Le résultat en est l'adoption de leur propre langue⁶⁸, la création d'une littérature nationale

⁶⁴ Waenerberg, « In the Open Air », p. 102.

⁶⁵ *Ibid.* Les premières associations touristiques sont fondées en 1868 en Norvège, en 1885 en Suède, en 1887 en Finlande et en 1889 au Danemark.

⁶⁶ Gallen-Kallela-Sirén, « Territorializing nature », p. 217-218.

⁶⁷ Varnedoe, *Nordic Art at the turn of the century*, p. 14.

⁶⁸ Longtemps considérés comme une seule langue, le danois, le suédois et le norvégien se distinguent pour des raisons historiques : suite à la rupture de l'union politique et linguistique de la Suède avec le Danemark au XVI^e siècle et au début du XIX^e siècle pour la Norvège. Après avoir partagé la même langue pendant quatre siècles avec le Danemark, la Norvège adopte un vocabulaire issu du danois écrit, mais s'en éloigne oralement, avec une prononciation plus proche du suédois. Dans les faits, le norvégien correspond à deux langues officielles, parfois considérées comme deux variantes d'une même langue malgré le statut bilingue du pays : le *bokmål* et le *nynorsk*. Dérivée du danois, la première est plus fréquente que la seconde, formée au milieu du XIX^e siècle et parlée principalement dans les régions rurales. Au sujet de l'histoire et des distinctions entre les langues scandinaves, voir : Jean-Michel Robert, « Les langues voisines en Scandinavie », *Ela*, 4/2004 (no 136), p. 465-476.

et le développement d'une peinture de paysage norvégienne dans les années 1820. S'ils trouvent dans le paysage local une source d'inspiration, les artistes dépendent des institutions danoises et sont formés à l'Académie Royale des Beaux-arts de Copenhague⁶⁹.

Pour la Suède qui n'a été impliquée dans aucun conflit depuis 1815, le XIX^e siècle est une période tranquille de son histoire. Cela se traduit par des paysages qui ne sont pas associés à une idéologie territoriale et qui, malgré leur accomplissement technique, se basent sur des modèles étrangers⁷⁰. L'éveil national de la Finlande est le plus tardif, les artistes offrant une vision romantique de la nature finlandaise bien après les beaux jours du mouvement, dans les années 1850 et 1860. Une culture visuelle importante se développe toutefois dans les années 1880 et 1890, avec Akseli Gallen-Kallela (Figure A.I 2, Figure A.I 26 et Figure A.I 31) et Albert Edelfelt (Figure A.I 50), qui proposent des interprétations nationalistes du paysage finlandais à partir de leurs influences stylistiques allemandes et françaises. La nature sauvage devient alors le symbole de leur intégrité et leur identité visuelle se construit à partir d'une multitude de courants, favorisant une image éclectique :

The image of untouched, unsurpassable wilderness [...] became for Finns a national symbol of territorial integrity, a type of natural fortification between "self" and "other". In fin-de-siècle Finnish landscapes several nineteenth-century aesthetic trends – neoclassicism, romanticism, realism, impressionism, naturalism, symbolism, primitivism – converge into a [sic] urgently constructed image of an unborn nation. This eclectic image became the visual cultural foundation for the Finnish declaration of independence that was issued in 1917⁷¹.

La peinture finlandaise, suédoise et norvégienne prend racine dans les sujets exprimant la communion entre l'homme et la nature. Ce ne sont pas uniquement les sujets nationaux que les artistes ont redécouverts, mais également l'attitude philosophique des romantiques face à l'environnement. La tradition romantique allemande ainsi que la vague naturaliste

⁶⁹ Gallen-Kallela-Sirén, « Territorializing nature », p. 219.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 218.

⁷¹ *Ibid.*, p. 220.

européenne des années 1880 (à ne pas confondre avec le naturalisme des peintres de Düsseldorf) ont exercé une influence considérable sur les artistes du Norden⁷².

Le naturalisme scandinave est issu de la filiation entre le naturalisme français et la percée moderne⁷³, dont la part scientifique se manifeste par des descriptions cliniques⁷⁴. En peinture, il émerge suite à la recommandation que le peintre français Jules Bastien-Lepage fait aux artistes suivant son enseignement avant 1885 : il leur conseille d'arrêter de regarder la peinture des autres et de se retirer dans leurs pays respectifs pour peindre ce qui les entoure. Valorisant la vérité, il les enjoint à peindre ce qu'ils aiment et ce qui leur est particulier, pour ensuite revenir présenter leurs œuvres au Salon, car « Un artiste qui n'est de nulle part est inutile⁷⁵ ». Les artistes suivent son conseil et ratissent les régions du Norden : « [...] pour les Suédois à Varberg et Racken, pour les Finlandais à Haikko, Porvoo, Tuusula, dans l'archipel d'Ahvenanmaa, pour les Norvégiens à Fleskum, pour les Danois à Skagen⁷⁶. » En résultent la constitution d'écoles nationales et la reconnaissance de ces artistes à l'Exposition universelle de Paris en 1889, révélant le paysage dans toute sa diversité et des identités nordiques multiples. Les historiens de l'art Michelle Facos, Thor J. Mednick et Janet S. Rauscher nuancent toutefois cette perception de la diversité nordique, les critiques français ne distinguant pas les pays scandinaves les uns des autres, qu'ils considèrent d'abord d'un point de vue panscandinave, puis au niveau national⁷⁷. De plus,

⁷² Larsen, « Evocative Landscape », p. 130-131.

⁷³ La percée moderne – *det moderne Gjennembruds* en danois – est un mouvement initié par le critique danois Georg Brandès en 1871 voulant que la littérature soit un véhicule du progrès plutôt qu'une réaction à celui-ci. Le terme apparaît en titre d'un ouvrage paru en 1883, intitulé *Det moderne Gjennembruds Mænd*. L'ouvrage suivant étudie les implications de ce courant radical valorisant la liberté artistique et morale, défini comme un assaut contre les valeurs bourgeoises de l'époque : Arnold Weinstein, *Northern arts : the breakthrough of Scandinavian literature and art, from Ibsen to Bergman*, Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 2008, 529 p.

⁷⁴ À la manière des descriptions d'Émile Zola. Toudoire-Surlapierre, *L'imaginaire nordique*, p. 70.

⁷⁵ Jules Bastien-Lepage, cité par Louis de Fourcaud, « L'Exposition des œuvres de Bastien-Lepage, à l'hôtel de Chimay », *Gazette des Beaux-Arts*, tome 31, 2^e période, 1^{er} février 1885, 2^e livraison, p. 108. Cité dans Claustat, p. 186.

⁷⁶ Claustat, « La quête de la modernité des peintres nordiques », p. 186

⁷⁷ Facos, Mednick et Rauscher, « National Identity in Nordic Art », p. 214.

contrairement aux autres Européens, les Scandinaves sont souvent relégués aux sections étrangères et à l'exception d'Akseli Gallen-Kallela, la documentation française de 1889 ne fait aucune allusion à l'art finlandais. La critique explique la récurrence de certains motifs par le climat et la géographie des pays, alléguant que le visiteur de la section de l'exposition consacrée aux artistes scandinaves peut presque sentir l'air frais du large ou des montagnes devant leurs œuvres⁷⁸. Le ton est parfois condescendant, les artistes du Norden étant perçus comme des gens simples en contact direct avec la nature que les manières françaises pourraient contaminer. La critique valorise néanmoins les œuvres des Norvégiens Eilif Peterssen, Hans Heyerdahl et Fritz Thaulow pour la puissance de leur imaginaire et des Suédois Anders Zorn et Richard Bergh pour l'élégance et le raffinement de leurs représentations⁷⁹. À part Peder Severin Krøyer (Figure A.I 51), les Danois sont moins appréciés pour leur académisme et leur manque de spontanéité.

Dans les années 1880, le symbolisme français apparaît en réaction au réalisme, dont l'objectivité est perçue comme un frein à la liberté artistique. Plusieurs artistes croient alors que le rôle de l'art dépasse celui de représenter la réalité et doit communiquer une émotion liée à leur expérience⁸⁰. Dès 1892-1894, les paysages évocateurs et symbolistes sont favorisés par les artistes du Norden. Ce type de paysage subjectif est perçu comme la marque d'un style spécifiquement nordique, dans lequel le paysage est une description réaliste de l'environnement prenant en considération sa charge émotionnelle :

The transition from the programmatic objectivity of Realism to a subjective, mood-evoking art followed a pattern typical of the development of art in the nineteenth century, in which the emphases of one period were often replaced in the next by their very opposite. The first signs of this shift could be detected shortly after the middle of the 1880s, and largely within the former Realists' own ranks. The latter fact partly explains the special character of Nordic landscape art in the 1890s and at the turn of the century, a character that combines a realistic description of reality with an

⁷⁸ *Ibid*, référant au compte-rendu d'André Michel, « La Décennale étrangère », *Journal des Débats*, 27 août 1889.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 215.

⁸⁰ Larsen, « Evocative Landscape », p. 129.

*emotional, atmospheric tension. And it was this fusion that was to be the hallmark of many of the works that have since come to be perceived as specifically Nordic*⁸¹.

Le paysage évocateur dévoile non seulement une expérience personnelle, mais il exprime une idéologie en s'inscrivant dans la filiation du nationalisme romantique. Prônant l'autodétermination des nations, ce mouvement européen se manifeste concrètement par la valorisation des cultures nationales à travers la langue, le folklore et les coutumes. Cette tendance dans l'esprit du temps ou *Zeitgeist*⁸² prend une importance cruciale en Norvège et en Finlande, où l'art permet de créer un profil national et d'exprimer la spécificité de leurs cultures respectives. Si le paysage évocateur se situe dans une tradition formelle française, son contenu idéaliste et ses ambitions existentielles trouvent leur source dans la tradition allemande, selon un parcours témoignant d'influences multiples et nuancées tout au long du XIX^e siècle⁸³. La charge subjective du paysage évocateur rappelle la tendance néogothique du milieu du XIX^e siècle, dans laquelle s'inscrit *Die Toteninsel* (1883) (Figure A.I 52), commandé au Suisse Arnold Böcklin comme une œuvre pour rêver⁸⁴. L'expression « paysage évocateur » est attribuée à l'artiste suédois Richard Bergh, qui l'aurait utilisé en premier en 1896, influencé par Böcklin et le néoromantisme allemand⁸⁵. Déjà en 1922, l'historien de l'art norvégien Jens Thiis, alors directeur de la *Nasjonalgalleriet* d'Oslo, compare ces œuvres à des rêves, y voyant une réaction salutaire face à la « réalité brutale » des années 1880⁸⁶.

En tant que source d'influence considérable des artistes du Norden, Pierre Puvis de Chavannes (Figure A.I 53) est au symbolisme ce que Bastien-Lepage représente pour les

⁸¹ Gunnarsson, « Introduction », p. 28.

⁸² Notion théorisée par Hegel pour traiter du climat culturel et intellectuel d'une époque, apportant une explication partielle au contexte politique par les événements historiques. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris : Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1991, 565 p.

⁸³ Larsen, « Evocative Landscape », p. 131.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 137. L'œuvre est connue sous le titre *The Island of the Dead* ou *L'île des morts*.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁸⁶ Jens Thiis, « Norwegian Art », in *Scandinavian art*, sous la dir. de Carl Laurin, Emil Hannover, Jens Thiis, New York : The American-Scandinavian Foundation, 1922, p. 592.

naturalistes de la génération précédente. L'historien de l'art danois Peter Nørgaard Larsen signale la manière dont cet artiste français représente la lumière de la nuit d'été, les calmes étendues d'eau et l'ouverture sur le paysage, les couleurs accentuées réduites à une gamme limitée participant à l'ambiance mélancolique⁸⁷. Lors de leur séjour à Paris dans les années 1890, les Scandinaves ont pour modèle la stylisation des motifs et l'ornementation de cette figure majeure du mouvement symboliste. Sur cette base, ils ont inventé une manière de peindre s'inspirant du paysage réel, mais dont la charge émotive est augmentée par la stylisation des formes, des couleurs et de l'éclairage⁸⁸. Les premières manifestations de cette approche évocatrice du paysage sont décelables dans les œuvres d'artistes norvégiens comme Eilif Peterssen (Figure A.I 12), Erik Werenskiöld, Christian Skredsvig (Figure A.I 54) et Harriet Backer. De retour dans leur pays suite à leurs études à Munich, Karlsruhe, Paris et en Italie vers 1886, ces artistes prennent conscience de l'importance du paysage norvégien dans la formation de leur identité⁸⁹. Ils ne sont pas tant attirés par les scènes spectaculaires et les montagnes que par les paysages de plaines et la lumière des nuits d'été, qui devient alors un sujet central. L'idée d'une nature animée au sens de *pourvue d'une âme* est partie prenante du folklore nordique et à cet effet, l'art peut offrir une explication visuelle au surnaturel⁹⁰. Davantage qu'une tentative d'extraire le surnaturel du naturel, le symbolisme serait apparu en réaction à l'approche scientifique des naturalistes, les artistes commençant à douter de la véracité de leur perception sensorielle vers la fin du XIX^e siècle. Déterminé par une vision idéaliste, le symbolisme met en relation la subjectivité de l'artiste avec le paysage tout en laissant une place au subconscient, à l'intuition et même à la synesthésie, voyant une correspondance entre les sens. En approfondissant la dimension subjective des

⁸⁷ Larsen, « Evocative Landscape », p. 133.

⁸⁸ Leena Ahtola-Moorhouse, « Landscapes of the Mind », in *A mirror of nature. Nordic Landscape Painting 1840-1910*, sous la dir. de Torsten Gunnarsson, Helsinki, Oslo, Stockholm : Ateneum Art Museum, National Museum of Art, Architecture and Design, Nationalmuseum, 2006, p. 171.

⁸⁹ Gunnarsson, « Introduction », p. 28.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 30.

paysages évocateurs, certains artistes ne font pas que représenter le monde extérieur, mais ils dévoilent leurs pensées et leurs sentiments à son égard⁹¹.

Né en France à un moment où de nombreux artistes étrangers s'y rassemblent et en opposition avec le naturalisme, le symbolisme est une manifestation de la modernité valorisant le culte du passé qui regroupe un ensemble de choix stylistiques marqués quant à la composition, aux couleurs, aux formes à l'éclairage, etc. La version nordique se distingue toutefois du symbolisme français, jugé trop technique pour rendre les préoccupations spirituelles des artistes du Norden ainsi que les conditions atmosphériques définissant le Nord. Essentiellement, le symbolisme européen est onirique (Figure A.I 55) alors que le symbolisme scandinave est hallucinatoire (Figure A.I 56), pour reprendre la comparaison établie par Frédérique Toudoire-Surlapierre⁹². Dans la péninsule scandinave, le symbolisme s'accompagne d'un intérêt pour les questions d'identité nationale, les artistes se rendant dans les régions isolées comme la Carélie finlandaise, le Nord de la Suède ou le long des côtes du Jæren en Norvège⁹³. En France, il manifeste plutôt une curiosité envers les endroits intouchés par le style de vie moderne, que Paul Gauguin va satisfaire dans le sud du Pacifique. Le symbolisme évolue indépendamment de la France en Norvège, mais sous son influence en Suède et en Finlande. Les artistes réunis autour de Gauguin œuvrent dans le courant synthétiste pendant que d'autres développent un symbolisme expressif en phase avec leur antinaturalisme, comme Edvard Munch et August Strindberg. Cela se manifeste par une stylisation des motifs caractéristiques du synthétisme ainsi que par des champs monochromes et des ornements, mettant tour à tour l'accent sur l'effet décoratif ou sur le contenu. Cela dit, ces artistes ont en commun leur propension pour le vague et l'indéterminé⁹⁴, ces techniques servant l'expression du pathos.

⁹¹ Leena Ahtola-Moorhouse, « Landscapes of the Mind », p. 170.

⁹² Toudoire-Surlapierre, *L'imaginaire nordique*, p. 84.

⁹³ Les sujets exploités par les artistes varient d'un pays à l'autre : par exemple, les Suédois et les Norvégiens représentent fréquemment le crépuscule alors que les Finlandais le dépeignent rarement.

⁹⁴ Gunnarsson, « Introduction », p. 31.

La dimension nationale du paysage finlandais gagne en importance dans les années 1890, l'art offrant un moyen de résistance à la russification en valorisant ce qui appartient au peuple finnois. En réaction au symbolisme français, Akseli Gallen-Kallela renouvelle son art au contact de la nature et s'inspire du récit mythologique du Kalevala, s'appliquant à représenter l'âme⁹⁵ du paysage finlandais⁹⁶. Dans *Avannolla* de Pekka Halonen (Figure A.I 6), ce sont des éléments formels décoratifs qui s'ajoutent à une représentation réaliste de l'environnement⁹⁷. Chez Ellen Thesleff, la dimension mythique et poétique de ses œuvres est soutenue par des couleurs rappelant celles de Pierre Puvis de Chavannes, de James Abbott McNeill Whistler et d'Eugène Carrière. *Maisema, kevättyö* (Figure A.I 10) symbolise le réveil prochain de la nature⁹⁸. En Norvège, les principaux représentants du paysage symbolique stylisé sont Harald Sohlberg, Thorolf Holmboe et les peintres de Fleskum⁹⁹. Par des compositions symétriques, des zones monochromes et des agencements décoratifs, les paysages de Sohlberg semblent soumis à un ordre divin, leur degré de stylisation augmentant entre *Natteglød* (1893) (Figure A.I 57) et *En blomstereng nordpå* (1905) (Figure

⁹⁵ Toudoire-Surlapierre aborde la notion de représentation de l'âme chez les Scandinaves, à la lumière de la dialectique du dedans et du dehors de Gaston Bachelard, qui considère que l'âme et l'esprit sont les pôles de l'inspiration et du talent. En accord avec Jung, pour qui l'âme correspond aux fondations d'un bâtiment, Bachelard compare l'âme à une demeure, en faisant ainsi une structure anthropologique et poétique abstraite à la base de l'inconscient collectif. Selon Toudoire-Surlapierre, le paradoxe scandinave réside dans l'expression de l'âme dans la littérature, d'une intériorité qui se révèle dans l'extériorité. Pour Régis Boyer, le terme *âme* est vague et renvoie à un contenu imprécis, ce qui en fait un concept difficile à définir, mais l'autrice soutient que *culture* et *esprit* renvoient aussi à une imprécision. Le terme *âme* réfère à un principe de vie et par les croyances qu'il implique, il a la valeur d'un symbole; son étymologie renvoie au désir, au souffle. Selon Boyer, l'âme n'est pas un principe spirituel des Anciens Scandinaves, mais un principe de vie octroyant à l'individu une position dans le monde. Dans ses représentations, l'âme scandinave est à aborder du point de vue de l'identité nordique. Pour notre part, nous éviterons d'aborder la question de l'identité nordique sous cet angle qui nous semble être, à bien des égards, un écueil méthodologique à éviter. Toudoire-Surlapierre, *L'imaginaire nordique*, p. 9-11.

⁹⁶ Gunnarson, « Introduction », p. 32.

⁹⁷ Larsen, « Evocative Landscape », p. 134.

⁹⁸ Ahtola-Moorhouse, « Landscapes of the Mind », p. 172.

⁹⁹ Parmi ceux-ci, on retrouve notamment Harriet Backer, Kitty Kielland, Eilif Peterssen, Erik Werenskiöld et Christian Skredsvig, ce dernier étant le seul artiste norvégien à gagner une médaille d'or au salon de Paris en 1881.

A.I 58). Sujet de prédilection de l'artiste, les montagnes de Rondane (Figure A.I 4 et Figure A.I 23) sont assimilables à un paysage intérieur, à une allégorie personnelle ouverte à l'interprétation. Ce thème renvoie aux romantiques de Dresde, mais aussi à la pensée de Nietzsche¹⁰⁰. En Suède, la forêt telle que représentée par Prince Eugen (Figure A.I 28) peut être vue comme l'emblème du symbolisme suédois. Cet artiste associe les motifs topographiques du paysage aux innovations formelles des années 1890, caractérisées par la stylisation et la réduction des éléments de façon à ce que l'ambiance se dégage de la figure centrale plutôt que de l'ensemble¹⁰¹. Dans *Hösten* de Helmer Osslund (Figure A.I 11), des zones de couleurs pures créent une intensité à la manière des nabis et de Paul Gauguin, qui a été son maître. Enfin, la technique pointilliste de Gustav Fjæstad et le rythme des traits créent dans *Vinterafton vid en älv* (Figure A.I 59) un motif décoratif typique des œuvres de cet artiste, mais peu courant chez les artistes du Norden.

Expressionnisme est un terme utilisé par Wilhelm Worringer pour la première fois en 1908¹⁰². Ce mouvement d'avant-garde rejette l'ancien et se distingue du symbolisme par l'intensité des sentiments et par sa révolte, bien qu'en Scandinavie il soit perçu comme son prolongement¹⁰³. Alors que le naturalisme vise à exprimer la totalité, l'expressionnisme est une esthétique du fragment qui trouve son mode privilégié d'expression dans le théâtre et la poésie, favorisant le mélange des genres. L'expressionnisme nordique est associé à Strindberg (Figure A.I 60), mais aussi à Edvard Munch (Figure A.I 61), les deux artistes cherchant à se sortir du naturalisme et de son froid raisonnement scientifique¹⁰⁴. Incompris de la critique et ayant vécu des périodes pathologiques, ces deux artistes séjournent à Berlin et s'y rencontrent dans les années 1890, exil pendant lequel ils tentent d'attirer l'attention

¹⁰⁰ Ahtola-Moorhouse, « Landscapes of the Mind », p. 175. L'autrice établit un rapprochement avec les sujets abordés par Arnold Böcklin et Hans Thoma.

¹⁰¹ Larsen, « Evocative Landscape », p. 135.

¹⁰² Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung : contribution à la psychologie du style*, Paris : Klincksieck, 1978, 167 p.

¹⁰³ Toudoire-Surlapierre, *L'imaginaire nordique*, p. 84-86.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 94-95.

de leurs compatriotes en les choquant. Selon le spécialiste de la littérature scandinave Lucien Maury, Strindberg est marqué par l'ensemble des courants artistiques et philosophiques de son époque, qu'il assimile sans toutefois oublier ses racines ni perdre son originalité¹⁰⁵. S'il rejette le naturalisme, c'est qu'il en décèle les failles en 1886 dans l'œuvre de Zola : lors d'une déclaration d'amour faite dans une orangerie, ce n'est pas le nombre de pots et leur couleur qui importe, mais la déclaration elle-même¹⁰⁶. Il constate ainsi la propension du naturalisme à se perdre dans des détails et à s'encombrer de descriptions diluant le propos de l'auteur. Limitée à son divorce, la production picturale de Strindberg détonne par rapport au romantisme national, ses œuvres étant des interprétations personnelles et subjectives de la nature¹⁰⁷. Malgré des choix initiaux dans la configuration, la couleur et les outils, sa peinture est le résultat d'une collaboration entre le conscient et le subconscient, offrant à l'artiste un moyen d'expression plus physique et moins restrictif que l'écriture. La conservatrice en chef de l'Atheneum d'Helsinki Leena Ahtola-Moorhouse associe Strindberg à l'expressionnisme et à l'*action painting*, mais avec une dimension intérieure¹⁰⁸. Cette comparaison avec le mouvement américain des années cinquante est anachronique, mais vise à souligner sa manière de peindre physique et intuitive, accordant une grande importance au procédé. Nous avons cependant des réserves quant à cette analogie, le mode de production des œuvres de Strindberg n'étant pas mécanique et les repères du paysage étant bien marqués, dans la spatialité de l'œuvre et par les titres.

Largement perçu comme l'un des pionniers de l'expressionnisme, Munch conserve son indépendance par rapport aux normes en réalisant des œuvres qui portent à la fois une intensité expressive et une dimension intérieure. Par leurs couleurs dramatiques et leur composition, elles s'adressent à l'imagination tout en préservant le mystère propre au

¹⁰⁵ Lucien Maury, *L'imagination scandinave. Études et portraits. Danemark, Norvège, Suède, Finlande*, Paris : Perrin, 1928, p. 114-118.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 133. Nous paraphrasons ici Strindberg, qui donne cet exemple dans la préface sous forme d'entrevue du *Fils de la Servante* de 1886, publiée pour la première fois en 1918 par John Landquist (*Samlade Skrifter*, t. XVIII).

¹⁰⁷ Gunnarsson, « Introduction », p. 34.

¹⁰⁸ Ahtola-Moorhouse, « Landscapes of the Mind », p. 172.

symbolisme. Ainsi, le regard questionne l'œuvre, sa signification ne se révélant pas de manière immédiate. L'observation de l'œuvre entraîne des interprétations qui ne peuvent être que des pistes, jamais des solutions. Dans *Stemmen (La Voix)* de Munch (Figure A.I 62), le cri cède la place au silence, la jeune fille étant rendue symboliquement muette par les contours flous de sa bouche. À cette œuvre répond *Stormen (La tempête)* (Figure A.I 63), les deux œuvres étant produites en 1893, où les femmes représentées ont les mains sur leurs oreilles. Si le paysage pur se fait rare chez Munch, il contribue à accentuer la charge symbolique de la figure avec laquelle il est en lien et à lui inculquer un contenu émotif. En évacuant l'humain de ses œuvres pour ne laisser que le paysage, l'impression de solitude et de silence qui en découle marque l'aboutissement de l'expression. Enfin, la violence de l'expressionnisme est également formelle, comme en témoigne l'application de la peinture par traits vifs et droits ou le choix des couleurs franches¹⁰⁹. Enfin, il nous semble important de mentionner l'apport original de la Finlandaise Fanny Churberg. Malgré une carrière artistique qui s'est terminée abruptement en 1880 – elle n'a rien produit après cette date –, ses œuvres des dernières années s'inscrivent dans une tendance résolument moderniste. L'artiste favorise les sujets paysagers finlandais, mais ses œuvres présentent une violence formelle et chromatique, par leurs traits larges et pleins, les clairs-obscurs accentués ainsi que les coups de pinceau apparents (Figure A.I 64).

4.2 Les particularités du contexte artistique canadien

4.2.1 De la tradition européenne à une représentation moderniste du paysage

Au cours d'un long processus dont l'aboutissement est la prise en considération de la valeur esthétique de l'environnement nordique et des possibilités artistiques qu'offre sa représentation, les artistes du Norden ont pu s'affranchir des modèles académiques européens et développer un vocabulaire pictural propre au paysage nordique. L'observation

¹⁰⁹ Toudoire-Surlapierre, *L'imaginaire nordique*, p. 87-88.

de l'environnement leur a en outre permis de constater des différences quant au rendu de la couleur, les rayons du soleil n'atteignant pas la terre selon le même angle à des latitudes septentrionales. Ce repli stratégique sur eux-mêmes au terme d'une formation dans les centres artistiques allemands et français a été bénéfique, puisqu'il leur a permis d'affirmer leur unicité et d'imposer leur vision du Nord. En vertu de cette prise de conscience, les artistes du Norden ont non seulement été amenés à se questionner sur la valeur des paysages nordiques, mais à exprimer ce qu'ils souhaitent que le langage pictural devienne et ultimement, à proposer de nouveaux dispositifs représentationnels. Dans un premier temps, le retour des artistes dans leur pays d'origine a donné lieu à une esthétique nordique, mais poussée plus loin, une telle recherche esthétique leur a permis de développer une identité visuelle tenant compte de leurs particularités culturelles et des traits de l'environnement nordique, favorisant ainsi l'émergence de la nordicité picturale. Dans la perspective du modernisme, la nordicité picturale ne se limite pas à la représentation des thématiques nordiques, mais elle prend en considération la subjectivité de l'artiste et favorise l'expérimentation formelle. Bien que les sujets des œuvres des artistes de notre corpus soient figuratifs et qu'on y reconnaisse les structures d'un espace illusoire, la dimension subjective des représentations picturales de la nordicité est plus importante que le rendu réaliste du sujet. L'émergence de la nordicité picturale chez les artistes canadiens et québécois se déroule selon des conditions analogues, la prise de conscience de la valeur du paysage nordique et de leur désir de le donner à voir dans leurs œuvres faisant suite à leur retour au pays après leur formation académique. Cette partie de notre thèse vise à déterminer les problématiques liées à la découverte et à la représentation de l'environnement nordique par les artistes canadiens et québécois et l'importance que revêt l'idée du Nord pour eux.

Au Canada, la période de la Confédération jusqu'au début du XX^e siècle en est une d'exploration et d'expansion, mais aussi de consolidation des nouvelles frontières du

pays¹¹⁰. Le mouvement vers l'Ouest est accompagné par la quête d'une identité nationale pouvant réunir l'ensemble des habitants du pays d'un océan à l'autre¹¹¹. L'art, les institutions le supportant et la présence d'un public sont des indicateurs de la maturité d'un pays, mais malgré la fondation de l'*Art Association of Montreal* en 1860 et de la Galerie nationale du Canada à Ottawa en 1882¹¹², l'Europe demeure la référence du milieu de l'art canadien. D'emblée, nous devons préciser que la partie canadienne de notre corpus est désignée comme telle par commodité, puisque les artistes que nous étudions sont basés à parts égales en Ontario et au Québec. Dans son ouvrage sur le développement de l'art moderne au Québec, l'historienne de l'art Esther Trépanier exprime son malaise à parler d'art québécois à propos d'une époque où les habitants se désignent en tant que *canadien-français*, la conjoncture engendrant un nationalisme distinct de celui des années soixante¹¹³. De plus, les communautés d'artistes francophones et anglophones du Québec entretiennent alors des liens, l'opposition étant plutôt entre Montréal et Toronto. Le portrait que dresse Alexander Y. Jackson du milieu de l'art dans les premières décennies du XX^e siècle abonde en ce sens. Selon l'artiste, la volonté de se libérer de la tradition académique apparaît simultanément dans les deux métropoles, mais selon des modalités variables :

The desire to liberate art from stale tradition arose in Montreal and Toronto at about the same time, but with quite different intentions. In Montreal it sprang from the radical art movements in France, reaching us through the work of J. W. Morrice. In

¹¹⁰ La fondation du Commonwealth en 1926 reconnaît l'autonomie des dominions de l'Empire britannique, mais le Canada obtient le statut de pays indépendant en 1931, suite au traité de Westminster. Un sentiment de loyauté subsiste bien après cela, chez les Canadiens anglophones. Jean Quélien et Andrew Ives, « L'identité nationale canadienne au travers des affiches de propagande des Première et Seconde Guerres mondiales », *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. VI, no 1, 2008, p. 41-64.

¹¹¹ Leslie Dawn, *Towards the Group of Seven and Beyond : Canadian Art in the First Five Decades of the Twentieth Century*, Kamloops : Kamloops Art Gallery, c. 1998, p. 9.

¹¹² Trépanier, *Peinture et modernité au Québec*, p. 26. Ces institutions sont respectivement devenues le Musée des beaux-arts de Montréal et le Musée des beaux-arts du Canada. Dans le cas de l'*Art Association of Montreal*, Trépanier indique que l'inauguration de sa galerie de peinture et de sculptures a eu lieu en 1879, bien que le Musée revendique une date de fondation antérieure. Quant à l'institution d'Ottawa, elle aurait été fondée la même année que l'Académie royale des arts du Canada, soit en 1880.

¹¹³ *Ibid.* p. 16. Il n'est pas encore question d'indépendance, au début du XX^e siècle.

*Toronto it derived from the conviction that our own country could inspire us to create an art that did not depend on Europe at all. The paintings of Morrice and Thomson symbolize the two ideas*¹¹⁴.

Jackson participera à l'entreprise du Groupe des Sept, qui s'accompagne concrètement d'un mouvement vers le Nord. En dépit de leurs influences françaises, il ne rejette pas les développements modernistes québécois et leur impartit une contribution à l'évolution des goûts du public. Le paysage participant à la construction de l'identité des deux groupes, nous verrons de quelle manière la nordicité marque leurs œuvres.

Par la prise en considération des qualités nordiques de l'environnement à laquelle elle invite, la peinture de plein air participe à la construction d'une identité visuelle. Dans un article où il s'intéresse au paysage nordique dans la tradition régionale du tournant du XX^e siècle, Laurier Lacroix note d'emblée que le Nord est une notion polysémique, insaisissable par sa propension à se modifier ou à se déplacer, associée à des qualités comme la pureté, le silence et la blancheur¹¹⁵. Selon l'historien de l'art, l'acception culturelle du Nord se situe quelque part entre l'émergence des premières représentations de l'environnement nordique canadien au milieu du XIX^e siècle et l'affirmation de cette réalité nordique dans les années 1940 et 1950¹¹⁶. Cornelius Krieghoff (1815 – 1872) est l'un des premiers artistes à peindre l'hiver canadien, mais c'est au début du XX^e siècle que les artistes commencent à avoir un contact direct avec le paysage nordique, à s'intéresser à ses conditions topographiques, climatiques et environnementales¹¹⁷. Des innovations techniques leur permettant de transporter leur matériel, les artistes peuvent désormais aller peindre le paysage sur le motif et capter les variations de la lumière nordique, pratique popularisée en Europe par les peintres de Barbizon et les impressionnistes. Les conditions climatiques ne sont pas les mêmes, mais l'intérêt des artistes pour ce type d'exploration les incite à les braver. De retour de France dans les années 1890, Maurice Cullen (1866 – 1934) est le

¹¹⁴ Jackson, *A Painter's Country*, p. 39.

¹¹⁵ Lacroix, « La construction picturale du Nord », p. 314.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 316.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 317.

premier artiste à travailler à l'extérieur en plein hiver, pratique qu'il mettra à profit lors d'un séjour sur la Côte-de-Beaupré en 1896. Selon Lacroix, cette région ainsi que celles de Charlevoix, des Laurentides ou du lac Algoma « établissent les limites d'un premier Nord¹¹⁸ » – d'un Nord historique pour emprunter le terme utilisé par Daniel Chartier¹¹⁹ –, dont les frontières seront incessamment repoussées par la suite. Clotilde Liétard envisage pour sa part l'hiver comme une expérience significative, sur le plan identitaire. En plus d'offrir des possibilités d'études des effets atmosphériques et lumineux, elle considère que sa représentation contribue à développer une iconographie canadienne-française, notamment dans l'œuvre de Cullen¹²⁰. À notre sens, l'exploration des thématiques hivernales et plus généralement des sujets nordiques par les artistes canadiens et québécois doit être considérée dans son contexte, comme un moyen d'appliquer les formules académiques à des paysages autres que ceux prônés par les maîtres européens tout en s'affranchissant de leur influence. Cette démarche est donc analogue à la démarche entreprise par les artistes du Norden à la fin du XIX^e siècle.

Le projet de développer un art national valorisant les spécificités régionales préoccupe déjà à la fin du XIX^e siècle un groupe d'artistes anglophones de Montréal et de Toronto, qui trouvent sur la Côte-de-Beaupré, une localité rurale près de Québec, le berceau des origines de la nation canadienne-française¹²¹. Catégorisés en tant que peintres de la « *French period of Canadian Art*¹²², » ces artistes proposent un type de paysage qui n'est pas une célébration de la nature sauvage, mais qui valorise l'agriculture et les valeurs associées au travail de la

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 318.

¹¹⁹ Chartier, « Au Nord et au large », p. 14-15.

¹²⁰ Clotilde Liétard, « La thématique hivernale dans les œuvres de Maurice Cullen, de 1896 à 1914 », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010, f. 2-6.

¹²¹ Outre William Brymner, Maurice Galbraith Cullen et James Wilson Morrice, on retrouve dans ce groupe Edmund Morris, William Cruikshank et Edmond Dyonnet. Madeleine Landry, « La peinture du Groupe de Beaupré (1896-1904) », mémoire de maîtrise, Québec : Université Laval, 2009, p. xv, 2 et 5. Elle cite l'historien Raoul Blanchard, *L'Est du Canada français*, Paris et Montréal : Librairie Masson & Cie et Librairie Beauchemin Limitée, 1935, Tome premier, p. 323.

¹²² *Ibid.*, p. 17.

terre (Figure A.I 65 et Figure A.I 66). Selon Madeleine Landry, qui brosse un portrait assez complet du Groupe de Beupré¹²³, ces artistes n'ont pas tant favorisé le développement d'une recherche formelle que le contenu, leur intérêt résidant d'abord dans le type de sujets exploités. Cet intérêt pour le terroir peut en partie être perçu comme une réaction à l'industrialisation et une dénonciation de ses méfaits, mais le mouvement régionaliste permet également aux artistes de se détacher de la tradition européenne pour se trouver une identité propre. Pour les artistes s'y réunissant année après année entre 1896 et 1904¹²⁴, Beupré constitue le lieu de fondation d'un nationalisme purement canadien, se distinguant du nationalisme fondé sur la loyauté envers l'Empire britannique :

[...] la production de Beupré a été le résultat d'une recherche de peinture canadienne identitaire qui a trouvé, à cet endroit, les ingrédients qui permettaient de façonner une représentation évoquant l'origine du Canada, enrichie d'éléments d'un passé idéal et mythique métissé par les notions de nordicité et d'américanité. Dans la perspective des peintres, Beupré a incarné le lieu des origines réelles et mythiques de la nation¹²⁵.

En visitant les lieux qui évoquent les origines de la colonisation – Beupré est non seulement une ancienne seigneurie, mais Champlain lui-même y aurait établi sa première ferme en 1626¹²⁶ –, les artistes témoignent d'un intérêt pour l'histoire du pays et fondent leur sentiment national sur un passé mythique. De ce fait, l'approche du paysage des peintres de Beupré est tournée vers les origines du pays : leurs œuvres naissent d'un sentiment romantique teinté de religiosité valorisant l'environnement naturel et mettant la tradition au profit de sa représentation.

Au tournant du XX^e siècle, les artistes les plus prometteurs œuvrent dans la tradition académique et la plupart sont formés à Paris, principalement dans les académies Julian et Colarossi¹²⁷. La peinture de genre et les portraits bourgeois ont alors la faveur des artistes,

¹²³ *Ibid.*, p. 3.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 5, citant Jacques Guimond, *La Petite-Ferme du Cap Tourmente*, Sillery : Éditions du Septentrion, 1996, p. 19.

¹²⁷ Dawn, *Towards the Group of Seven and Beyond*, p. 10.

mais le paysage gagne en popularité. Des artistes formés en France intègrent des techniques inspirées des mouvements modernistes, comme les coups de pinceau larges et apparents, les formes aux contours flous et les couleurs brillantes, mettant l'emphasis sur les qualités atmosphériques et lumineuses. Parmi ces artistes, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, William Brymner¹²⁸ et Maurice Galbraith Cullen ont été formés et travaillent dans la veine impressionniste, en transposant les techniques aux particularités du paysage canadien. Cullen (Figure A.I 5 et Figure A.I 67), par exemple, adopte lors de son retour à Montréal une palette chromatique plus sombre et fait du paysage urbain hivernal (souvent nocturne) son sujet de prédilection. En privilégiant une approche sensible plutôt que thématique du paysage, il « apporte un renouveau stylistique dans l'imagerie hivernale¹²⁹ », selon l'hypothèse formulée par Liétard. Dans les œuvres de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, la lumière hivernale n'a pas pour seul effet de dissoudre l'espace pictural, mais les effets de neige permettent d'accentuer les propriétés de la matière colorée, comme le fait remarquer Lacroix à propos de *Mauve et or* (Figure A.I 1), où les colorations de la neige agissent sur la luminosité du ciel¹³⁰. Selon Nicole Allard, Suzor-Coté s'intéresse davantage à la manière de peindre qu'au contenu de ces œuvres, relançant le débat quant à leur modernisme :

Il s'efforce, par le renouvellement des rendus, de magnifier cette réalité tantôt dans la lumière du levant ou du couchant, tantôt sous des effets de neige, de vapeur ou de mouvements de mer, de verdure ou, encore, dans des perspectives atmosphériques évanescences et radieuses. Une recherche plastique ou un « formalisme » avant-gardiste, au-delà du sujet attrayant¹³¹.

¹²⁸ Premier enseignant d'Alexander Y. Jackson, cet artiste s'est intéressé au peintre français Jean-Louis Ernest Meissonier qui, par son approche scientifique de la nature, a exercé une influence sur les peintres scandinaves œuvrant dans la tradition réaliste et naturaliste dans les années 1880.

¹²⁹ Liétard, p. 5.

¹³⁰ Lacroix, « La construction picturale du Nord », p. 320.

¹³¹ Nicole Allard, « Suzor-Coté : œuvre de séduction », *Vie des Arts*, vol. 47, no 189, 2002-2003, p. 43.

Selon Trépanier, le contact de Suzor-Coté et de Cullen avec l'impressionnisme les a amenés à s'intéresser aux contrastes de couleur et au rendu des conditions atmosphériques, mais ils ne remettent pas en question la représentation des structures de l'espace illusoire¹³².

Bien que leurs sujets demeurent traditionnels, leur recherche formelle s'inscrit dans une démarche moderniste, recevant l'approbation de la critique de toute allégeance, qu'elle soit conservatrice, nationaliste ou intéressée par les développements modernistes. Dans *Poudrerie, rue Craig* de Cullen (Figure A.1 5), par exemple, les structures de l'espace illusoire sont marquées par le mouvement vectoriel de l'attelage et par les édifices fermant l'espace, créant ainsi une tension entre l'avant-plan et l'arrière-plan, mais elles sont brouillées par la représentation de la neige recouvrant la ville. La neige ne se trouve pas uniquement au sol, mais elle voile l'ensemble des éléments de la représentation, induisant une temporalité par le mouvement qu'elle implique. De ce fait, l'attention est davantage portée sur la couleur et la luminosité d'un moment spécifique que sur le dessin, dont les contours flous participent à l'ambiance feutrée de l'œuvre. En adoptant une palette chromatique généralement plus sombre que celle des impressionnistes français et en privilégiant les scènes nocturnes, le traitement que fait Cullen du sujet hivernal exprime une spécificité nordique. Cela dit, Trépanier impartit à la critique le rôle de sensibiliser le public à l'innovation artistique, contribuant ainsi à ce que le tableau ne soit plus vu en tant que simple illustration d'un sujet, mais pour ses caractéristiques formelles¹³³. Dans le contexte d'une évaluation de l'objet peint dans une approche académique et une perspective nationaliste, le contenu de l'œuvre est important. En rupture avec l'approche traditionnelle de l'art, le sujet devient secondaire et la subjectivité de l'artiste prime, favorisant l'expérimentation formelle. Concrètement, l'abandon des sujets nobles au profit de la représentation de la nature et des sujets contemporains s'accompagne de recherches formelles et constitue l'un des premiers pas vers la modernité, l'historienne de l'art donnant en exemple l'impressionnisme¹³⁴. Si le

¹³² Trépanier, *Peinture et modernité au Québec*, p. 31.

¹³³ *Ibid.*, p. 17-18.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 21.

paysage a favorisé l'expérimentation, il a toutefois été investi par le nationalisme, qui a imposé d'autres contraintes aux artistes. En ce sens, les œuvres des artistes canadiens et québécois de notre corpus témoignent d'une subjectivité accrue, notamment par une utilisation libre de la couleur et des jeux de lumière, mais les questions identitaires sont à ce moment au centre de leurs préoccupations.

De manière générale, ces artistes (en particulier les québécois) connaissent moins de contraintes que les académiciens et ils sont moins préoccupés par le rendu réaliste de la scène représentée. S'ils n'abandonnent pas le travail en atelier, cette liberté nouvellement acquise les pousse à sortir peindre le motif sur le vif et à expérimenter :

Less concerned with immigration and expansion, picturesque compositions, commissions from the railroad, or accurate reproductions of the scene, these artists could express a delight in experimenting with the play of sunlight on snow in a far less precise manner than their academic counterparts. They painted, at times, out of doors, directly from the scene in front of them, although the comfortable studio was still the primary place to work¹³⁵.

En intégrant les idées postimpressionnistes comme la simplification des formes et une utilisation arbitraire de la couleur, James Wilson Morrice (Figure A.I 68) acquiert une réputation internationale, expose au Salon d'automne à Paris et peint aux côtés d'artistes comme Henri Matisse, le précurseur du fauvisme¹³⁶. Trépanier affirme à son sujet que sa fortune personnelle lui a permis de conserver une indépendance face au milieu de l'art et de voyager, son art s'étant transformé à la fréquentation des influences françaises¹³⁷. Par ses pochades exécutées rapidement, il exerce une influence considérable sur les artistes canadiens en leur offrant un modèle pour la réalisation des esquisses sur le motif, bien qu'il ait passé la majeure partie de sa vie à l'étranger. Au Canada, les principes académiques sont associés aux principes du pleinairisme et de ce fait, l'impressionnisme canadien se distingue

¹³⁵ Dawn, *Towards the Group of Seven and Beyond*, p. 11.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹³⁷ Trépanier, *Peinture et modernité au Québec*, p. 31.

de l'impressionnisme français et de ses formes internationales¹³⁸. Si les peintres canadiens adhèrent à ce mouvement, ce n'est pas tant pour s'y consacrer (comme Monet) que pour donner un nouveau souffle à la représentation du paysage nordique. Le fait que la palette chromatique diffère de celle des peintres français témoigne de l'adaptation de l'impressionnisme au pays, peindre l'hiver devenant pour les artistes une manière de se distinguer, mais aussi un moyen d'être compris du public¹³⁹. Jackson rapporte cependant que le succès de Cullen à son retour de France ne fût pas immédiat, son entêtement à représenter des scènes de neige impopulaires auprès du public suscitant son admiration¹⁴⁰.

4.2.2 Le rôle du Nord dans la constitution d'une identité visuelle canadienne

La prépondérance de la culture française dans le développement de l'art moderne international a eu l'effet pernicieux de masquer les préoccupations des histoires nationales de l'art¹⁴¹. Trouvant leur source dans l'art européen de la fin du XIX^e siècle, les fondements modernistes de la production artistique du Groupe des Sept sont avérés, ses membres apportant à son développement une contribution originale¹⁴². Ainsi, l'idée voulant que le Groupe des Sept ait créé un mouvement artistique national ne rend pas justice à son apport

¹³⁸ Liétard, « La thématique hivernale dans les œuvres de Maurice Cullen », p. 22. L'autrice rappelle à ce sujet la position d'Esther Trépanier, selon qui toute œuvre canadienne présentant une certaine modernité ou des traits stylistiques impressionnistes est associée à ce mouvement français. Voir Esther Trépanier, « Le paysage au Québec, 1910-1930 : un genre aux multiples enjeux », in *La peinture au Québec, 1910-1930*, sous la dir. de John R. Porter et Esther Trépanier, Québec : Musée du Québec, 1997, p. 15.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 23-24.

¹⁴⁰ Jackson, *A Painter's Country*, p. 19.

¹⁴¹ Linda Jessup, « Canadian Artists, Railways, the State and "the Business of Becoming a Nation" », thèse de doctorat, Toronto : Université de Toronto, 1992, p. 5-6. Selon Jessup, les artistes, le gouvernement et les compagnies de chemin de fer participent à l'identification et à la définition des valeurs nationales. À travers les institutions qui les représentent, les artistes sont liés à la fois au gouvernement, qui se définit en partie à travers les instances culturelles, et aux compagnies entretenant les voies de chemins de fer (le *Canadian Pacific Railway* et le *Canadian National Railway*), qui sont supportées par le gouvernement et en partie la propriété de l'état.

¹⁴² *Ibid.*, p. 6.

à bien des égards : il a concrètement réalisé la croyance moderne du pouvoir de l'artiste à enregistrer son expérience subjective dans le but de définir l'art et la culture. En définissant un héritage culturel et la base de son expression picturale, les artistes du Groupe des Sept ont inventé une tradition artistique canadienne tout en s'appliquant à créer des liens avec les traditions régionales du Canada français et de la côte ouest¹⁴³, bien que l'on puisse questionner l'étendue et la portée des liens tissés avec les artistes québécois. Le Groupe des Sept est tour à tour présenté comme moderniste, de par la facture de leurs œuvres, puis comme antimoderniste, principalement à cause des sujets paysagers privilégiés par ses membres. Les tenants de cette position considèrent que le modernisme se rapporte à un art urbain, en opposition à un art rural aux accents parfois mystiques : « *the modern city was a place where different races and cultures intermixed, and [...] this social mixing was in an important way necessary and constitutive for modernism*¹⁴⁴. » Un argument avancé pour opposer le groupe à la peinture moderniste réside dans le fait qu'il ait ignoré l'*Armory Show* de 1913¹⁴⁵, deux de ses membres lui préférant l'exposition d'art scandinave de Buffalo qui avait lieu un mois plus tôt. Parmi les artistes scandinaves de cette exposition, les naturalistes perpétuent une tradition liée à leur formation à Düsseldorf, mais ils réinterprètent les leçons apprises afin de les appliquer au paysage nordique. Pour leur part, les symbolistes et la nouvelle génération – dont Edvard Munch, Harald Sohlberg, Gustav Fjæstad et Jens Ferdinand Willumsen (Figure A.I 69) – s'intéressent aux nouveaux développements de l'art européen et leur contribution se détache de la tradition académique¹⁴⁶. Nous analyserons les répercussions de cette exposition à la fin de ce chapitre.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 7-8.

¹⁴⁴ Robert Linsley, « Landscape in motion : Lawren Harris, Emily Carr and the Heterogenous Modern Nation », *Oxford Art Journal*, 1996, vol. 19, 1, p. 81.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 81.

¹⁴⁶ Nasgaard, *The Mystic North*, p. 3-4. Il s'agit selon Nasgaard des trois générations d'artistes de cette exposition. Des œuvres peuvent cependant s'inscrire dans d'autres courants artistiques.

Les œuvres des artistes du Groupe des Sept sont basées sur les critères rejetés tant par la critique moderniste émergente que par les partisans de l'Académie royale des arts du Canada¹⁴⁷, comme les couleurs agressives et le sujet antipittoresque, de par la morphologie du territoire. Le plus sévère critique du Groupe des Sept est Hector Charlesworth¹⁴⁸, dont Arthur Lismer a fait un portrait satirique dans lequel sa tête est surmontée d'une auréole (Figure A.I 70). Charlesworth rejette leur style, qu'il qualifie de futuriste pour ses lignes mécaniques et ses couleurs crues, en opposition aux techniques des artistes montrant les effets positifs de la colonisation, apportant richesse et opulence aux régions éloignées. Les préférences du critique sont influencées par le mythe agraire, qui voit dans l'agriculture les fondements de la société et un gage de prospérité :

It placed pioneer farmers in the vanguard of civilization, advancing into the wilderness to clear, cultivate, and improve the land [...]. Towns would grow into cities and develop industries to supply manufactured goods and tools for agriculturists who would, in exchange, provide the fruits of nature to urban centres. Populations would increase, wealth would accumulate, and the arts would flourish to express ideals of beauty and virtue stemming directly from the divine influence of nature¹⁴⁹.

L'historien de l'art Paul Walton croit plutôt que le style moderniste des œuvres du Groupe des Sept rend le paysage nordique accessible en le traduisant en motifs décoratifs afin de lui inculquer une certaine harmonie¹⁵⁰. Pour sa part, l'abstractionniste et moderniste convaincu Ron Bloore ne croit pas à la viabilité du projet du Groupe des Sept, percevant le paysage comme une tradition européenne démodée, voire même éculée¹⁵¹. Dans son histoire du Groupe des Sept, Lawren Harris cite des critiques négatives d'une exposition du groupe à la

¹⁴⁷ Benedict Fullalove, « Landscapes, Travel and the Construction of Identity in British North American and Canadian Wilderness : 1860-1940 », thèse de doctorat, Durham (Caroline du Nord) : Duke University, 2003, p. 210.

¹⁴⁸ Charlesworth a également écrit sur la musique et ses critiques sont parues notamment dans le *Saturday Night* ainsi que dans *The Year book of Canadian art*, un ouvrage du *Arts and Letters Club of Toronto* dont J.E.H. MacDonald fait partie du comité de publication.

¹⁴⁹ Walton, « The Group of Seven and Northern Development », p. 175.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 176.

¹⁵¹ Robert Stacey, « The Myth — and Truth — of the True North », *The True North. Canadian Landscape Painting 1896-1939*, London : Lund Humphries, 1991, p. 58.

Art Gallery of Ontario, leurs œuvres étant décrites comme des agressions et les artistes accusés de gaspiller de la peinture afin de faire sensation, l'une d'elles allant jusqu'à qualifier leurs œuvres de monstruosités¹⁵². L'exposition a néanmoins été accueillie par des critiques favorables qu'Harris justifie – et son explication peut aujourd'hui nous sembler sentimentaliste, bien qu'elle soit en parfaite concordance avec son discours nationaliste – par leur admiration des représentations aptes à rendre leur amour pour le pays¹⁵³.

Dans sa thèse de doctorat, Benedict Fullalove soutient que l'environnement sauvage (*wilderness*) est un élément constitutif de la modernité en ce qu'il représente l'extension du monde métropolitain¹⁵⁴. Il reconnaît néanmoins le rejet de la modernité comme étant une partie importante de l'idéologie du Groupe des Sept : « *As anti-modernists, the Group exhibited a suspicion of progress and a general fear that the changes wrought by industrial capitalism were removing the possibility of authentic experience*¹⁵⁵ ». La réponse à ce paradoxe apparent réside dans la façon d'aborder la problématique : en adoptant la posture très nord-américaine du *self-made-man*, les artistes du Groupe des Sept revendiquent un modernisme distinct de ses formes françaises et internationales. Ils ne reconnaissent pas que leur style soit le fruit de leur formation européenne, assurant plutôt qu'il émane d'un contact avec la nature canadienne, une idée nationaliste essentielle à la compréhension de leur travail¹⁵⁶. La légende veut que Lawren Harris, après avoir vu une œuvre d'Alexander Young Jackson, lui ait écrit pour lui proposer de créer un nouveau mouvement artistique qui soit purement canadien, rejetant les influences hollandaises qui ont alors la faveur des collectionneurs¹⁵⁷. Ce projet s'est peu à peu concrétisé dans les œuvres du Groupe des Sept, celles-ci témoignant d'une rupture avec la tradition formelle de la peinture de paysage ainsi

¹⁵² Harris, « The Group of Seven in Canadian History », p. 37.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Fullalove, « Landscapes, Travel and the Construction of Identity », p. 9-10.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 214-215.

¹⁵⁶ Dawn, *Towards the Group of Seven and Beyond*, p. 16-17.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 13.

qu'avec les goûts des collectionneurs canadiens de l'époque¹⁵⁸. Enfin, les accusations faisant de Harris un antimoderniste sont infondées, son intérêt envers l'art moderne étant bien connu. Il est en outre responsable de la tenue de l'exposition de la Société Anonyme à Toronto en 1927, qui présente les œuvres d'artistes européens avant-gardistes, dont Max Ernst, Piet Mondrian, Pablo Picasso, Joan Miró et Constantin Brancusi¹⁵⁹.

La *Grande Transformation*, qui trouve ses origines vers la fin des années 1890, est une expression qui désigne une période de prospérité accélérant le passage d'un Canada agricole à une nation industrialisée¹⁶⁰. Encouragé par la communauté politique et économique, le développement nordique promet des bénéfices sur le plan de l'exploitation minérale et des autres ressources naturelles, contribuant au climat général d'optimisme. On assiste également à l'émergence d'une industrie touristique, en lien avec le développement du chemin de fer. L'historienne Patricia Jane Jasen avance à ce sujet que les cartes postales illustrées par les œuvres du Groupe des Sept que les touristes font parvenir à leur famille participent à la diffusion d'une image d'un environnement nordique sauvage¹⁶¹. En valorisant les caractéristiques esthétiques et les possibilités récréatives du paysage le long de ses voies, les compagnies de chemin de fer canadiennes agissent dans l'intérêt du gouvernement en contribuant à l'unification du pays d'est en ouest¹⁶². Lorsque des artistes montent dans les trains du Canadien Pacifique vers la fin du XIX^e siècle, la photographie accompagne les peintres dans leur démarche et vice versa :

By the 1890s and early 1900s landscapes were being painted from coast to coast that gave detailed, picturesque and even photographic descriptions of the land traversed by

¹⁵⁸ Fullalove, « Landscapes, Travel and the Construction of Identity », p. 207-208.

¹⁵⁹ Roald Nasgaard, *Abstract Painting in Canada*, Vancouver : Douglas & MacIntyre; Halifax : Art Gallery of Nova Scotia, c. 2007, p. 27.

¹⁶⁰ Walton, « The Group of Seven and Northern Development », p. 172. L'acquisition auprès du gouvernement fédéral des territoires du Nord, en 1889 et 1912, engendre la création de la nouvelle Ontario.

¹⁶¹ Patricia Jane Jasen, *Wild things : Nature, culture, and tourism in Ontario, 1790-1914*, Toronto et Buffalo : Toronto University Press, 1995, 195 p.

¹⁶² Jessup, « Canadian Artists, Railways, the State », p. 2.

*the new railroads which had recently crossed the country and joined it politically and economically. We should note that in Canada at this time, photography was seen as an aid to, rather than a rival of, painting*¹⁶³.

Cette première forme de mécénat corporatif au Canada ne se limite pas au seul apport de la compagnie du Chemin de fer Canadien Pacifique dans les années 1880 et 1890, mais selon l'historienne de l'art Lynda Jessup, le mécénat des compagnies de chemin de fer doit être situé dans le réseau complexe de la scène artistique jusque dans les années 1920¹⁶⁴. Elle souligne la facilité pour les artistes d'approcher le Canadien Pacifique ou le Canadien National (formé au début des années 1920) afin d'obtenir des laissez-passer en échange de la publicité faite par leurs œuvres. De cette façon, les artistes, les compagnies de chemins de fer ainsi que les gouvernements ont contribué à construire une image du pays. Mécène et président de la banque de commerce, Sir Edmund Walker met toutefois en garde contre des ambitions économiques se faisant au détriment de l'art et de la culture¹⁶⁵.

L'environnement sauvage devient le sujet privilégié d'une communauté d'artistes de Toronto partageant ces préoccupations. De 1914 à 1916, plusieurs membres du futur Groupe des Sept voyagent en compagnie de Tom Thomson, stimulés par les possibilités des paysages nordiques en tant que source d'inspiration artistique, l'esprit des lieux agissant fortement sur eux. Les photographies de Thomson manifestent la rigueur des conditions réelles du territoire, perçu comme étant sauvage, rude et vaste. Dans ses œuvres, il

¹⁶³ Dawn, *Towards the Group of Seven and Beyond*, p. 10. Plusieurs peintres de paysage ont collaboré avec des photographes. John Fraser peignait des décors pour William Notman, un immigrant d'origine écossaise qui a ouvert un studio de photographie à Montréal dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Notman a aussi embauché Cornelius Krieghoff, Robert Stuart Duncanson et Otto Reinhold Jacob, puis a fondé un second studio à Toronto où ont travaillé Frederick Arthur Verner, Homer Ransford Watson et Horatio Walker. Le Musée McCord possède un important fonds d'archives de ce photographe. Voir le site Internet du Musée McCord, sous « The Photographic Studio of William Notman » : <http://www.mccord-museum.qc.ca/en/keys/virtualexhibits/notmanstudio> (consulté le 30 juillet 2013). Au sujet de Notman et du rôle des photographes dans la représentation du pays, consulter également Dennis Reid, « Our own country Canada » : being an account of the national aspirations of the principal landscape artists in Montreal and Toronto, 1860-1890, Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1979, 454 p.

¹⁶⁴ Jessup, « Canadian Artists, Railways, the State », p. 2-3.

¹⁶⁵ Walton, « The Group of Seven and Northern Development », p. 172.

s'intéresse particulièrement au dégagement progressif de la terre par la coupe des pins blancs, bien qu'il n'en ignore pas les effets dévastateurs (Figure A.I 71). Radicalement transformée par la déforestation et par l'industrie touristique, la baie Georgienne est loin d'être un lieu sauvage lorsque le Dr. James MacCallum y fait construire son chalet, où de nombreuses icônes de l'environnement sauvage ont pu être peintes de la véranda. Alexander Y. Jackson est l'un des premiers membres du groupe à avoir parcouru le pays dans son ensemble, avant qu'il ne soit interrompu par la guerre et s'engage dans le programme officiel d'art militaire de Lord Beaverbrook¹⁶⁶. En se rendant dans les régions nordiques pour y peindre, le futur Groupe des Sept en découvre le potentiel esthétique, qui est à la base de leur projet de former une école canadienne distincte. Leurs œuvres dépeignent le bouclier ontarien, témoignent d'un intérêt marqué pour l'ouest du pays et ses montagnes ou révèlent les paysages du large des côtes du Labrador et du Nord canadien, qui gît en majeure partie dans l'entité administrative des Territoires du Nord-Ouest (incluant alors le Nunavut). Ces régions sont intimement liées à l'exploration du Grand Nord entre 1903 et 1911 par l'explorateur Joseph-Elzéar Bernier¹⁶⁷ et du Nord du Québec par le géologue Albert Peter Low¹⁶⁸. On peut toutefois considérer qu'au début du XX^e siècle, le Nord commence au-delà des lacs Supérieur et Huron, de par l'isolement relatif et la faible densité de population de ces régions.

En situant le paysage au cœur de leur démarche artistique, les artistes du Groupe des Sept participent à l'identification et à la définition de valeurs nationales, en plus d'entraîner des touristes dans des régions jusqu'alors sauvages. Désormais, l'environnement naturel n'est plus seulement perçu comme un lieu difficilement accessible qu'il faut de surcroît

¹⁶⁶ Dawn, *Towards the Group of Seven and Beyond*, p. 14; Jackson, « Army Life », p. 41-51. Consulter à ce sujet le site Internet du Musée de la Guerre, « Le Canada et la Première Guerre mondiale », « Lord Beaverbrook » : <http://www.museedelaguerre.ca/cwm/exhibitions/guerre/lord-beaverbrook-f.aspx> (consulté le 30 juillet 2013).

¹⁶⁷ Maxwell Cohen, « The Arctic and the National Interest », *International Journal*, vol. 26, no 1, hiver 1970-1971, p. 58.

¹⁶⁸ Fabien Caron, « Albert Peter Low et l'exploration du Québec-Labrador », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 9, no 18, 1965, p. 174.

défricher pour en cultiver la terre, mais comme un territoire à exploiter pour ses ressources minérales et forestières. Influencé par la théorie des frontières de Frederick Jackson Turner, Lawren Harris considère que le défrichage joue un rôle dans la formation du caractère canadien, une position optimiste qui concède aux vastes espaces du Nord une valeur spirituelle¹⁶⁹. En tant que territoire inoccupé et par conséquent, ouvert à de nouvelles possibilités, le Nord participe à l'idéologie expansionniste : il permet au peuple défricheur de se détacher des traditions européennes pour faire du Canada une société distincte. La frontière entre les régions habitées et l'environnement sauvage étant sans cesse repoussée, le Nord exerce également une influence sur l'artiste en l'amenant à laisser tomber ses barrières personnelles pour s'ouvrir à une réalité qui lui était auparavant cachée. La croissance du tourisme au Nord s'accélère et en plus de l'air frais, de l'exercice et du paysage, il offre la structure de la vie urbaine, à l'égard du transport, de l'hébergement et des activités qui y sont organisées. Les œuvres du Groupe des Sept ont contribué à situer les attentes des touristes, agissant à titre de référence en montrant la communion avec la nature, l'aspect sublime du panorama nordique et d'autres détails pittoresques dans un style moderniste évoquant le progrès culturel. En combinant le sentiment romantique au style moderniste, le mythe de la codépendance de la ville et de la nature est renforcé, mais le tourisme devient également un mécanisme d'absorption du Nord dans le système métropolitain¹⁷⁰. Ainsi, les régions nordiques isolées sont peut-être subordonnées aux ressources économiques et humaines de la ville, mais les citoyens deviennent eux aussi rapidement dépendants de cet espace de liberté et de loisirs nouvellement obtenu.

Selon le peintre Arthur Lismer, l'exploitation des ressources naturelles participe à la consolidation du pays et cette activité constitue un modèle pour l'artiste qui, dans ces régions nordiques exploitées par l'industrie, peut puiser dans une « réserve de beauté naturelle¹⁷¹. » Pour des habitants du sud de l'Ontario, dont le critique Hector Charlesworth

¹⁶⁹ Walton, « The Group of Seven and Northern Development », p. 177-178.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 173.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 174.

et le philosophe Georges Grant, le rôle de l'artiste est de se distancer de l'industrie et de préserver les valeurs contemplatives de la nature de façon à ce que l'art puisse offrir une retraite à l'imagination¹⁷². Contrairement au mythe agraire, le mythe extractionniste voit dans le paysage sauvage du Nord un trésor illimité jusqu'alors inaccessible, dont l'exploitation des ressources est sans dommages pour l'environnement, à cause de sa désolation présumée. Cette vision matérialiste d'une société axée sur l'accumulation de richesses s'oppose à la vision pastorale du paysage et à ses standards de beauté. Au lieu de rejeter ce nouveau mythe, le Groupe des Sept extrait du territoire nordique des valeurs esthétiques compatibles avec ses intérêts nationalistes et spirituels, le rendant ainsi moins menaçant. En plus de montrer la diversité de l'environnement nordique, le paysage est stylisé, associé à des lignes sinueuses, des formes souples et des couleurs vives qui expriment davantage l'exubérance que l'aridité. En proposant un antidote à la peur du progrès et un système de valeurs modernes jugé équivalent à celui du mythe agraire, le groupe a joué un rôle primordial dans la création du mythe du territoire nordique¹⁷³. Il a en outre contribué à la réserve iconique de l'imaginaire du Nord, puis il a déterminé des modes d'expression plastiques et spatiaux aptes à exprimer la nordicité. À titre d'aventurier et de pionnier, l'artiste corrige le mythe extractionniste de son côté impersonnel en suggérant la possibilité pour l'art d'émerger du paysage sauvage, indépendamment des traditions artistiques européennes. Enfin, l'approche du Groupe des Sept est réaliste au sens où elle tient compte des contraintes de l'environnement nordique pour souligner ce que l'on peut avantageusement en tirer.

En accord avec le théosophe F. B. Housser, Harris décèle sur le continent nord-américain les conditions favorisant l'avènement d'une nouvelle étape de l'évolution, dans laquelle les Canadiens ont une position privilégiée :

It seems that the top of the continent is a source of spiritual flow that will ever shed clarity into the growing race of America, and we Canadians, being closest to this source

¹⁷² *Ibid.*, p. 174-175.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 178.

*seem destined to produce an art somewhat different from our southern fellows, an art more spacious, of a greater living quiet, perhaps of a certain conviction of eternal values. We were not placed between the southern teeming of men and the ample, replenishing North for nothing*¹⁷⁴.

L'idée voulant qu'un influx spirituel (ou vibration) soit à l'origine de toute forme, mais aussi des émotions humaines, est essentielle à la doctrine théosophique, selon l'historienne de l'art Ann Davis¹⁷⁵. Chez Harris, elle y voit un principe de vie exerçant une influence sur sa créativité¹⁷⁶. Par les liens qu'il établit entre des éléments de la doctrine théosophique et l'idée du Nord, Lawren Harris trouve un moyen détourné de mettre le mythique au service de l'idéologique, voyant dans la géographie la promesse d'une destinée nationale, mais aussi un prétexte à la création d'un art distinct. Cette habilitation esthétique du Nord offre en outre une réponse probante aux Européens¹⁷⁷ : ceux-ci ne possédant aucun équivalent, les Canadiens sont en meilleure position pour développer des techniques appropriées à la représentation du Nord, ce qui leur permet de gagner en autonomie. La doctrine théosophique ne revêt pas seulement de l'importance pour Harris, mais aussi pour l'artiste suédois Gustav Fjæstad¹⁷⁸. En insistant sur la magnificence de la nature et sur sa dimension sublime, leurs œuvres témoignent d'une vision commune de celle-ci, elles révèlent un sentiment presque religieux et témoignent d'une quête spirituelle puisant à même le paysage. Lorsque Carl Berger établit un parallèle entre les artistes canadiens et scandinaves, son constat ne relève pas tant d'une appréciation esthétique qu'il sert un discours faisant des artistes les porte-étendards de projets nationalistes. Par rapport aux techniques européennes, il voit néanmoins dans l'art scandinave une alternative plus appropriée à la représentation des thèmes nationaux : « *But the north – with its sparkling clear air and*

¹⁷⁴ Larisey, « Nationalist Aspects of Lawren S. Harris's Aesthetics », p. [2], citant Lawren Harris.

¹⁷⁵ Ann Davis, *The logic of ecstasy : Canadian mystical painting, 1920-1940*, Toronto : University of Toronto Press, 1992, p. 102.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 112.

¹⁷⁷ À cause de leur système académique, nous désignons ici principalement les Français, les Anglais, les Allemands, les Hollandais et nous excluons les pays du Norden.

¹⁷⁸ Ohlsen, « Reflections of Scandinavian Landscape Painting in the Work of Tom Thomson and the Group of Seven », p. 50-51.

*sharp outlines which could never be apprehended with the techniques of Old World art – was much more than a field of art : it was the mirror of national character*¹⁷⁹ ». Ce type de discours idéologique a contribué à élever l'idée du Nord au rang de mythe, mais au-delà de ces considérations, les artistes ont posé les jalons d'une nordicité picturale ne se limitant pas au contenu, mais à une façon de représenter le paysage nordique. La nordicité picturale s'inscrit donc dans une démarche moderniste, pour les artistes canadiens comme pour les artistes du Norden.

4.3. Points de contact entre des artistes intéressés par le Nord

4.3.1 Répercussions et fortune critique de l'exposition d'art scandinave de 1913

En décembre 1912, l'*American-Scandinavian Society* inaugure une exposition d'art moderne scandinave à New York dans les locaux de l'institution *The American Art Galleries*, exposition qui sera ensuite présentée dans les villes américaines de Buffalo, Toledo, Chicago et Boston. Fondé en 1908, l'*American-Scandinavian Society* est de familiariser le public américain avec la culture des pays scandinaves et d'offrir un lieu de rassemblement aux descendants d'immigrants de ces pays. Lawren Harris et James Edward Hervey Macdonald, deux membres fondateurs du Groupe des Sept, ont visité cette exposition en janvier 1913, alors qu'elle est présentée à la *Buffalo's Albright's Gallery*. Cette institution se spécialisant dans l'exposition et la conservation de l'art moderne et contemporain est aujourd'hui connue sous le nom d'*Albright-Knox Art Gallery*. En visitant ce qui est présenté comme l'avant-garde de l'art scandinave, tous les auteurs¹⁸⁰ s'accordent à dire que Lawren

¹⁷⁹ Berger, « The True North Strong and Free », p. 21.

¹⁸⁰ Voir Ohlsen, « Reflections of Scandinavian Landscape Painting in the Work of Tom Thomson and the Group of Seven », p. 48-49; Varnedoe, « Nordic Art at the turn of the century » et « Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880-1910 »; Nasgaard, *The Mystic North*, p. 7; Larisey, *Light for a cold land*, p. 30; Stacey, « A Contact in Context », Hanna Martinsen, « The Scandinavian impact on the Group of Seven's vision of the Canadian landscape », *Konsthistorik-tidskrift*, vol. 53, no 1,

Harris et James Edward Hervey MacDonald auraient été touchés par la capacité des artistes à saisir l'essence des paysages, c'est-à-dire par leur disposition en apparence innée à comprendre la substance du paysage nordique et en représenter des extraits, à la manière de concentrés de réalité. Impressionnés par leur facture, ils auraient voulu transposer cette vision au paysage canadien, celui-ci présentant de nombreux points communs avec l'environnement scandinave. Comme le relatara MacDonald dans sa conférence de 1931¹⁸¹, ils y auraient vu le modèle d'un art national basé sur les caractéristiques nordiques du paysage, une façon de représenter prônant des qualités esthétiques que la critique européenne avait rejetées. Enfin, ils auraient décelé dans les œuvres des artistes norvégiens, suédois et danois une expérience partagée du territoire et un modèle de ce que devait être l'art national canadien : un art indigène basé sur les déterminants nordiques de l'environnement et sur ce qui constitue sa spécificité. L'influence des artistes scandinaves sur le Groupe des Sept est une idée largement répandue, à laquelle MacDonald et Harris ont contribué. En reprenant les idées que nous venons d'énoncer, ces écrits concourent à la création d'un mythe, mais contribuent parfois à répandre certaines faussetés, en affirmant par exemple l'apport d'artistes qui n'y participaient pas. Nous nous proposons donc d'analyser les tenants et les aboutissants de cette idée afin d'en mesurer l'impact réel.

Cette première exposition en Amérique impliquant les trois pays scandinaves¹⁸² est le fruit d'une collaboration entre l'*American-Scandinavian Society* et les institutions qui ont reçu l'exposition. Elle a bénéficié du soutien des souverains des pays scandinaves, de leurs premiers ministres, de conservateurs, de critiques ainsi que de plusieurs collectionneurs. Sur le plan pécuniaire, l'exposition a bénéficié du financement de l'*American-Scandinavian Foundation*, un organisme fondé en 1910 suite au legs de Niels Poulsen, un industriel

1984, p. 1-17; Sybille Pantazzi, « Foreign Art at the Canadian National Exhibition 1905-1938 », *Bulletin* 22, Ottawa : National Gallery of Canada, 1973, n. p.

¹⁸¹ MacDonald, « Scandinavian art », p. 9-35.

¹⁸² Mary Towley Swanson, « Official Swedish Art Exhibitions in America Lend Support to Ethnic Artists », chap. in *A tangled web : Swedish Immigrant Artists' Patronage Systems, 1880-1940*, Université du Minnesota, 2004, pl. 7. L'autrice ne s'intéresse pas seulement aux œuvres et à la carrière des artistes suédois, mais elle considère également celles des autres artistes scandinaves.

américain d'origine danoise. La légende veut que l'artiste norvégien Henrik Lund ait sollicité Poulsen afin qu'il soit le mécène d'une exposition d'art norvégien, mais ce dernier l'aurait plutôt convaincu d'agir à titre de directeur artistique d'une exposition incluant des artistes des trois pays scandinaves¹⁸³. Son portrait de Brinton en 1912 prouve qu'il a été en contact avec le commissaire avant l'exposition¹⁸⁴, mais son apport à l'organisation de l'événement est passé sous silence. Lors de l'exposition, tous les artistes représentés sont vivants, quelques-uns ont acquis une renommée en Europe, mais la plupart expose pour la première fois en Amérique. Afin d'établir des contacts et sélectionner les œuvres, le président de l'*American-Scandinavian Society* John Allyne Gade accompagne Brinton au Danemark, en Suède et en Norvège. Critique et collectionneur¹⁸⁵ dont la carrière est consacrée à la promotion de l'art moderne, l'approche nationaliste du commissaire est en concordance avec l'esprit de l'époque : « *[Modernism] must infallibly fortify the principle of nationality, for the more individual an artist becomes, the more national and racial he is bound to become*¹⁸⁶ ». L'exposition de 1912-1913, de même que l'exposition d'art suédois qu'il organise à Chicago avec le Musée de Brooklyn en 1916, fait la promotion d'une idéologie dans laquelle le modernisme national – qui voit dans l'œuvre l'expression de l'identité « raciale » – s'inscrit dans un programme de diplomatie culturelle¹⁸⁷. Le modernisme est alors un symptôme esthétique marqué par l'appréciation des nouvelles tendances en arts et une confiance envers le progrès, s'exprimant dans des débats dialectiques opposant

¹⁸³ *Ibid.*, pl. 7.

¹⁸⁴ Des œuvres de Lund sont montrées lors de l'exposition de 1912-1913, mais ce portrait ne fait pas partie de la sélection. Il se trouve aujourd'hui au Musée d'art de Philadelphie, dans le legs du docteur Brinton. Mary Towley Swanson, « *Diverse American Systems of Patronage Provide Broad Support* », chap. in *A tangled web : Swedish Immigrant Artists' Patronage Systems, 1880-1940*, Université du Minnesota, 2004, pl. 10.

¹⁸⁵ Andrew J. Walker, « *Critic, curator, collector : Christian Brinton and the exhibition of national modernism in America, 1910-1945* », thèse de doctorat, University of Pennsylvania, 1999, p. 4. Selon Walker, il aurait écrit plus de deux-cents articles et sa collection contient plus de cent-cinquante tableaux et soixante-quinze dessins d'artistes russes, hongrois, américains, hollandais, allemands et norvégiens.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 3. L'auteur cite Christian Brinton, « *Art and Ideas* », *Putnam's Monthly* (2 avril 1907), p. 124.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 3, 7-8.

académisme et modernisme, figuration et abstraction, nationalisme et internationalisme¹⁸⁸. Brinton est un moderniste modéré, qui comprend l'histoire de l'art dans la perspective de son évolution constante : « *The appearance or tone of the fine arts in any given age might change, but that change could not be catastrophic; it had to share meaningful connections to the art of the past*¹⁸⁹ ».

Tiré à six mille exemplaires, le catalogue de l'exposition embrasse un point de vue américain : en évaluant les œuvres des artistes par la lorgnette de leurs caractéristiques identitaires, Brinton adopte une perspective comparatiste, c'est-à-dire qu'il les aborde sous l'angle de la *mêmeté*¹⁹⁰ et la différence. Ceci vaut également pour l'évaluation de leurs caractéristiques modernistes, puisqu'en vertu de la perspective nationaliste qu'il adopte à ce sujet, il situe les œuvres dans le contexte des histoires de l'art dans lesquelles elles s'inscrivent. Pour le commissaire et critique, la modernité artistique exige pour un artiste de se distinguer des générations passées par une production culturelle en lien avec son époque et le groupe auquel il appartient, ce qui n'implique pas une rupture radicale avec la tradition ou la figuration, mais une évolution s'inscrivant dans la continuité de ses prédécesseurs¹⁹¹. Bien qu'ils bénéficient d'une faible reconnaissance internationale, les réalisations des artistes présentés lors de cette exposition demeurent importantes et reconnues localement. Leurs œuvres ont été peu diffusées et sont sous-représentées à l'étranger, mais les musées du Norden ont conservé de riches collections de leur culture visuelle. L'importance de la place accordée aux artistes nationaux dans ces institutions témoigne d'un « nous » historique s'inscrivant dans la continuité de l'Âge du Musée au XIX^e siècle, qui a vu naître

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁹⁰ Ce terme renvoie au concept d'identité narrative tel que défini par Ricoeur, qui se déploie entre deux pôles : l'un est déterminé par la permanence de l'identité dans le temps (*l'ipse* et *l'idem* se recoupent) alors que l'autre est marqué par le maintien de l'identité dans la promesse (*l'ipse* sans le secours de *l'idem*). Essentiellement, *ipséité* et *mêmeté* cessent de coïncider lorsque le soi se détache du même. Voir Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1990, 424 p.

¹⁹¹ Walker, « Christian Brinton and the exhibition of national modernism in America », p. 23-24.

une majorité de musées nationaux ayant justement pour principal mandat d'acquérir les œuvres de compatriotes¹⁹².

Les différents essais du catalogue de l'exposition analysent la place des artistes des trois pays dans une histoire générale de l'art ainsi que dans le contexte scandinave. La Suède est présentée comme le premier pays scandinave à développer une esthétique qui lui soit propre, à cause de ses liens avec le continent européen tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles¹⁹³. Des artistes et des architectes étrangers sont reçus à la cour, mais la population étant majoritairement composée de fermiers vivant dans des régions isolées, les conditions nécessaires à l'établissement d'un art national ne sont alors pas encore rassemblées. Les premiers signes d'un art spécifiquement scandinave germent dans le Danemark du XIX^e siècle, où la population est plus stable à cause des frontières naturelles du pays – le pays est enclavé entre la mer Baltique et la mer du Nord, partageant une seule frontière terrestre avec l'Allemagne – et cherche à préserver son identité en réponse à des mouvements européens qualifiés de prétentieux : « *Their inherent clarity of vision, their simplicity of themes and treatment and, above all, their unfailing solidarity and cohesion, shielded them from outside influences*¹⁹⁴ ». Considérés par Brinton comme étant plus talentueux que les Suédois et plus agressifs que les Danois, bien qu'ils soient formés principalement à Copenhague, les Norvégiens constituent la plus jeune des trois écoles. Favorisant les sujets

¹⁹² Le *Nasjonalmuseet* d'Oslo est fondé en 1837, le *Nationalmuseum* de Stockholm a ouvert au public en 1866 et l'*Ateneum Art Museum* d'Helsinki a été complété en 1887, bien que sa collection soit plus ancienne. À cet effet, consulter les sites Internet des Musées : *Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design* (Musée National de l'art, de l'architecture et du design), sous l'onglet « Om Nasjonalmuseet » : http://www.nasjonalmuseet.no/no/om_nasjonalmuseet/om_nasjonalmuseet; *Nationalmuseum*, sous l'onglet « Samlingarna », à la rubrique « Museets historia » : www.nationalmuseum.se/sv/Om-samlingarna1/Museets-historia; *Ateneum*, sous l'onglet « About Ateneum », à la rubrique « The history of the Ateneum Art Museum and its collections » : <http://www.ateneum.fi/en/history> (consultés le 10 novembre 2012). Le site Internet du *Statens Museum for Kunst* ne précise pas en quelle année le musée a été fondé, mais Georges Stocking observe que la dimension anthropologique naît avec cette institution en 1816. Georges W. Stocking, « Essays on Museums and Material Culture », in *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, The University of Wisconsin Press, 1985, p. 7.

¹⁹³ Brinton, *Exhibition of Contemporary Scandinavian Art*, p. 13.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 14.

contemporains, des résurgences des sagas imprègnent néanmoins les œuvres de ces artistes : « [...] *yet still in the present-day production of theses rugged sons of mountain and fjord we are convincingly confronted with the spirit of their ancestors*¹⁹⁵. »

Dans sa présentation matérielle en plusieurs sections, le catalogue de l'exposition apporte non seulement de nombreuses informations sur les artistes et les œuvres présentées, mais également sur la scénographie et les objectifs de l'exposition. Les pages liminaires présentent l'ensemble des médiateurs et des intervenants qui ont été impliqués dans l'organisation et le financement de l'exposition. Après l'introduction de Brinton, il contient un chapitre sur l'art suédois par Carl G. Laurin, un sur l'art danois par Karl Madsen, puis un autre sur l'art norvégien rédigé par Jens Thiis¹⁹⁶. Dans le même ordre de présentation que les pays, on retrouve une brève biographie de chacun des artistes présentés, le titre de leurs œuvres ainsi qu'une illustration en noir et blanc, dans la plupart des cas un autoportrait, sinon un portrait peint ou photographique de l'artiste¹⁹⁷. La section suivante présente une sélection de reproductions des œuvres, à raison d'une par page, ces œuvres étant placées selon l'ordre alphabétique des artistes. Tous les artistes n'y sont pas représentés, mais deux pages sont consacrées à Prince Eugen, Gustav Fjæstad, Vilhelm Hammershøi, Carl Larsson, Henrik Lund, Edvard Munch, Jens Ferdinand Willumsen et Anders Zorn¹⁹⁸. Viennent ensuite la liste des artistes et la liste des illustrations : sur les quelque cent-cinquante œuvres présentées, plus de la moitié sont des tableaux, les autres pièces

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹⁶ La fonction de Carl G. Laurin n'est pas précisée, mais il s'agit d'un historien de l'art suédois auteur de nombreux ouvrages sur l'art scandinave. Karl Madsen est le directeur de la Galerie Royale de Copenhague et Jens Thiis dirige le Musée National de Christiania/Oslo.

¹⁹⁷ Près de la moitié des pages y étant consacrées, cette section est la plus étoffée du catalogue.

¹⁹⁸ Prince Eugen, Gustav Fjæstad, Carl Larsson et Anders Zorn sont Suédois; Henrik Lund et Edvard Munch sont Norvégiens; Vilhelm Hammershøi et Jens Ferdinand Willumsen sont Danois.

étant des sculptures et des porcelaines. Une douzaine de pages sont réservées à des publicités s'adressant essentiellement aux collectionneurs et amateurs d'art¹⁹⁹.

En complément du catalogue, on recense une multitude de documents afférents à l'exposition, comme les critiques publiées dans les journaux américains et scandinaves, mais également le bulletin trimestriel publié par la galerie Albright, dont on peut douter de l'objectivité dans son évaluation de l'exposition. Dans le numéro de janvier 1913²⁰⁰, les propos de Cornelia B. Sage prennent une saveur promotionnelle lorsqu'elle souligne non sans fierté le rôle de l'institution qu'elle dirige dans la valorisation de l'art moderne auprès du public. Bien que plusieurs pages abondamment illustrées soient consacrées à l'exposition, il ne s'agit pas d'un article substantiel et elle y répète sensiblement la même chose que Brinton. On y apprend que l'exposition a connu un certain succès auprès du public, la galerie aurait accueilli entre janvier et octobre 1913 30 000 visiteurs de plus que l'année précédente²⁰¹. Ce succès peut toutefois s'expliquer par le fait que la galerie a justement ouvert ses portes au public en janvier 1913, en même temps que l'exposition. Selon Ross King toutefois, construite entre 1900 et 1905, la galerie aurait déjà présenté plusieurs expositions, exposant en outre les œuvres de James Abbott McNeill Whistler, Auguste Rodin et J. W. Morrice²⁰². Par rapport à la réussite commerciale de l'exposition,

¹⁹⁹ En plus des publicités du transporteur et de la compagnie ayant assuré les œuvres, on retrouve des annonces de divers produits comme des gravures, des tableaux d'artistes américains, des porcelaines, des tapisseries ou du matériel d'artistes, occupant d'un tiers de page à une page entière.

²⁰⁰ Cornelia B. Sage, « Scandinavian Art in Buffalo », *Academy Notes*, January – October 1913, p. 1-22.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 176.

²⁰² Ross King, *Defiant Spirits: the Modernist Revolution of the Group of Seven*, Vancouver : Douglas & McIntyre, 2010, p.66-77. Dans un chapitre intitulé « *Wild Men of the North* », l'auteur aborde les liens entre les artistes canadiens et scandinaves, s'intéressant en particulier à l'exposition de 1912-1913 et au catalogue de Brinton, dont il évoque les origines suédoises et américaines. Il rappelle l'invitation lancée par Ernest Meissonier aux Scandinaves, peu avant sa mort en 1891, d'adapter les techniques européennes à la représentation des paysages nordiques. Selon King, ce ne sont pas tant les sujets que le style des artistes scandinaves, la charge émotive de leurs œuvres et leur attitude face à l'environnement qui ont attiré l'attention de MacDonald et Harris. Il ajoute que l'influence la plus importante proviendrait de Gustav Fjæstad : en devenant membre du *Rackennmålarne*, un groupe d'artistes et d'artisans installés près du lac Racken en Suède, il a permis à

seuls quatre Suédois, un Danois et un Norvégien ont vendu des œuvres, les prix élevés demandés et le style des œuvres pouvant expliquer, selon Towley Swanson, le manque d'intérêt des collectionneurs²⁰³. Enfin – ceci nous semble pourtant une question essentielle, attendu les ressemblances que présentent leurs œuvres avec celles des artistes canadiens et norvégiens –, l'historienne de l'art Mary Towley Swanson est la seule à s'étonner de l'absence d'artistes finlandais parmi les quarante-cinq artistes exposés. Elle souligne d'ailleurs que Henry D. Roberts, le directeur d'une galerie anglaise ayant présenté une exposition d'art danois en 1912, en aurait fait la suggestion à Brinton : « *They are many eminent Scandinavian painters living in Finland who should be included in the Scandinavian exhibition*²⁰⁴ ».

Récemment, une exposition²⁰⁵ que nous avons pu visiter lors de sa présentation à Oslo a permis de mettre en parallèle des œuvres du Groupe des Sept avec quelques œuvres d'artistes scandinaves présentés aux États-Unis en 1912-1913. Dans un article du catalogue de cette exposition, le directeur du département de l'art ancien du *Nasjonalmuseet* Nils Ohlsen explore les liens entre les œuvres de Tom Thomson et des membres du Groupe des Sept et les paysages scandinaves²⁰⁶. Il revient sur les conditions ayant rendu possible l'exposition de 1912-1913²⁰⁷, celle-ci s'inscrivant dans le contexte d'un enthousiasme pour

Harris et MacDonald de réaliser l'importance de la coopération dans le développement d'un nouveau style et la création d'un mouvement artistique national.

²⁰³ Swanson, « Official Swedish Art Exhibitions in America », pl. 9-10.

²⁰⁴ *Ibid.*, pl. 7.

²⁰⁵ Ian Dejardin, Katerina Atanassova et Anna Hudson, *Painting Canada : Tom Thomson and the Group of Seven*, Dulwich Picture Gallery (19 octobre 2011 – 8 janvier 2012), the National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo (29 janvier – 13 mai 2012), the Groninger Museum, Groningen (3 juin – 28 octobre 2012), McMichael Gallery, Kleinburg (3 novembre 2012- 6 janvier 2013) en collaboration avec le Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

²⁰⁶ Ohlsen, « Reflections of Scandinavian Landscape Painting in the Work of Tom Thomson and the Group of Seven », p. 47-53.

²⁰⁷ L'exposition étant qualifiée d'ambitieuse par l'historien de l'art, il mentionne notamment le patronage des trois rois, la reconnaissance du commissaire Brinton et son champ de compétences, les directeurs des musées scandinaves qui ont assisté Brinton, le catalogue de 170 pages de l'exposition comprenant des biographies des artistes et l'importance de cette exposition présentant 165 œuvres de 45 artistes des trois pays, la tournée dans cinq villes américaines, etc.

le Nord, notamment avec la découverte du pôle Sud par le Norvégien Roald Amundsen en décembre 1911²⁰⁸. Les mythes et sagas nordiques sont alors déjà populaires auprès des humanistes et des romantiques, mais la Scandinavie vient d'être découverte en tant que destination touristique, sous l'impulsion de l'empereur allemand Wilhelm II. Ohlsen considère que l'exposition de 1912-1913 vise d'abord à donner une image positive de ce corpus d'œuvres aux Américains d'origines scandinaves, mais elle aurait eu l'effet d'un détonateur sur le Groupe des Sept²⁰⁹. Malgré l'absence d'artistes finlandais, il souligne que les œuvres d'Akseli Gallen-Kallela ont été exposées à San Francisco en 1915-1916 (*Panama-Pacific Exhibition*) et en 1923-1924 (*Palace of Arts*). Bien que plusieurs œuvres des artistes scandinaves s'inscrivent dans une perspective naturaliste, Ohlsen exemplifie concrètement leurs différents degrés d'abstractions, assurant ainsi l'originalité de sa contribution.

Aujourd'hui qualifiés de *mood painting*²¹⁰ à cause de leur dimension intérieure, les paysages scandinaves de 1890 à 1910 présentent un environnement idéalisé ainsi que des ambiances particulières, mettant notamment l'accent sur les transitions entre le jour et la nuit, l'automne et l'hiver, le beau temps et la tempête. L'exploration de l'espace à l'origine de ces œuvres prend une dimension émotionnelle : « *Nature appears as the locus of an emotional experience, inviting empathetic immersion in a mood more than physical exploration in the mind's eye. Reflections, for instance, can function as echoes of psychological states, distant mountain ranges as focuses of longing*²¹¹ ». Bien que les œuvres des deux groupes présentent des différences notables, Ohlsen identifie des aspects thématiques, compositionnels et atmosphériques propres à la peinture scandinave dans les œuvres du Groupe des Sept. Ces liens artistiques s'expliquent par des similitudes entre les régions qui sont surtout d'ordre géographique :

²⁰⁸ À ce sujet, consulter la réédition du récit de Roald Amundsen, paru dans un ouvrage collectif sur l'exploration des régions polaires au début du XX^e siècle : Fridtjof Nansen, Roald Amundsen et Jean-Baptiste Charcot, *Le roman des pôles*, Paris : Omnibus, 2013, 967 p. Voir aussi Edouard Peisson, *La route du pôle sud*, Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 2012 [1957], 33 p.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 48-49.

²¹⁰ Ou *Stimmungsmalerei*.

²¹¹ *Ibid.*, p. 50.

*Topographical similarities between Scandinavia and Canada, with their huge areas of unspoiled terrain, formed the basis of this artistic affinity. In related, compelling ways the painters addressed issues of national identity and pantheism against a background of rapid development and cultivation of hitherto untamed natural surroundings previously perceived as threatening*²¹².

L'entrée du Canada en guerre marque une rupture qui a contribué à creuser l'écart entre les Scandinaves et les Canadiens. Dès lors, l'approche des artistes canadiens est plus abstraite et la présence humaine est évacuée, contrairement à la facture plus traditionnelle des œuvres des Scandinaves. Ohlsen décèle dans les œuvres des Sept une nature dramatique et contrastée, une luminosité agressive et des ombres marquées, alors qu'il observe plutôt une lumière douce et diffuse chez les Scandinaves. Ces derniers favorisent les structures fermées pendant que les Canadiens conçoivent un espace ouvert, où la nature tend à s'épanchir, à la fois par ses contrastes chromatiques violents et par la monumentalité des sujets. Enfin, l'auteur rappelle que si les Scandinaves puisent eux-mêmes leur inspiration à l'étranger, c'est en retournant dans leurs pays à la fin du XIX^e siècle que leur style néoromantique se concrétise. Ohlsen conclut en soulignant l'importance de la présentation de l'exposition à Oslo, New York célébrant le centième anniversaire de l'exposition de l'American Scandinavian Society en 2012²¹³.

4.3.2 Observations sur l'influence fenno-scandinave sur les artistes canadiens

La conférence prononcée par James Edward Hervey MacDonald à l'Art Gallery of Ontario à Toronto en avril 1931, dont la retranscription a été publiée en 1980 dans *Northward Journal*²¹⁴, témoigne de son appréciation de sa visite de l'exposition de Buffalo

²¹² *Ibid.*, p. 51.

²¹³ *Ibid.*, p. 52.

²¹⁴ Le manuscrit original de la conférence étant conservé aux archives publiques d'Ottawa, le fait qu'un document de cette importance pour l'histoire de l'art canadien n'ait pas été publié plus tôt soulève des questions. Le mystère demeure entier, mais on peut avancer l'hypothèse que MacDonald n'a pas eu l'occasion de le publier avant sa disparition en 1932. Le droit patrimonial canadien sur la propriété intellectuelle d'une œuvre prévoyant son entrée dans le domaine public cinquante ans après le décès de son auteur, ce délai n'était pas encore expiré, bien que ce soit à deux ans près.

avec Harris, d'où ils ont pu ramener une copie du catalogue²¹⁵. Si le manifeste du Groupe des Sept a été imprimé dans le programme de leur exposition de mai 1920, cette conférence confirme leur projet de définir une identité artistique unique à une période charnière de l'histoire canadienne et elle en retrace les influences. L'historien de l'art Robert Stacey écrit à cet effet que « *MacDonald probably entertained no notion of writing a manifesto defining the aims and origins of the Group of Seven, but his account of the Buffalo show had – in retrospect, at least – something of that effect*²¹⁶ ». Souvenirs d'une expérience vécue dix-huit ans plus tôt, les commentaires de MacDonald sur les œuvres s'appuient à la fois sur ses discussions avec des conservateurs et sur ses lectures. L'artiste croyant que les associations d'idées sont à l'origine de l'art, sa conférence débute avec la photographie d'un chalet en bois rond surmonté d'un panache d'original situé quelque part dans le nord de la Suède, mais qui par son style évoque une cabane au Canada²¹⁷. Ceci donne le ton à la conférence, puisque la particularité des artistes scandinaves réside dans leur lien avec la nature et dans le fait que le style de leurs œuvres ne soit ni parisien, ni à la mode. Si ces œuvres s'inscrivent dans la filiation de courants artistiques européens, elles s'en distinguent par l'importance accordée à la nature, en particulier à l'étude des caractéristiques nordiques des paysages locaux, comme le remarque MacDonald dans sa conférence. Les détails des œuvres des artistes scandinaves témoignent d'une observation rapprochée de la nature, ce qui implique un contact étroit avec celle-ci ainsi que de longs moments passés à l'extérieur. Dans cette perspective, l'environnement nordique n'est pas un simple prétexte à l'exploration de techniques artistiques ni un thème parmi d'autre, mais un déterminant demandant un véritable engagement, ne serait-ce que pour aller à la rencontre de paysages moins accessibles. De ce fait, les œuvres des artistes scandinaves ne sont pas seulement des manifestations d'une esthétique nordique, mais des expressions picturales de la nordicité, celles-ci déterminant à la fois ce qui est représenté et la manière de le représenter.

²¹⁵ MacDonald, « Scandinavian art », p. 9-35.

²¹⁶ Stacey, « A Contact in Context », p. 36.

²¹⁷ MacDonald, « Scandinavian art », p. 9-10.

Harris et lui n'étant pas parvenus à convaincre les autorités muséales d'acheter une œuvre de l'exposition de 1912-1913, MacDonald déplore le conservatisme de la Galerie nationale du Canada²¹⁸ : « *The prices were low, but the purchasing authorities could not be interested. Scandinavian art did not then lie within the range of the conventional Gallery so Canadians were left to nature and the more recognized schools of painting for their instruction*²¹⁹ ». Devant ce refus, la réaction de Harris est plus véhémente, celui-ci réclamant la tenue d'expositions comme celle de Buffalo et qualifiant les œuvres de Barbizon, des peintres hollandais et de l'Académie royale d'Angleterre de « *second-rate foreign pictures*²²⁰. » L'absence de modèles convenables est selon lui une difficulté rencontrée par les artistes canadiens, qui sont contraints de voir leur pays à travers un regard académique européen et conservateur qui valorise des sujets à l'antithèse des paysages nordiques :

*In Canada there were no great collections of old and modern masterpieces to study as a guide to creative adventure; and the art which was then accepted and valued by our wealthy patrons and connoisseurs – for there were such – was all of imported but none of it notable: Dutch windmills, canals, and peasant house interiors, Barbizon left-overs, and tidy circumspect English pictures*²²¹.

Souvent d'ordre idéologique, les choix effectués par les conservateurs dans la constitution des collections témoignent de priorités qui sont déterminées par plusieurs facteurs, comme la représentativité des artistes et des mouvements ou le goût des collectionneurs dont l'institution dépend en partie des donations. Les remarques de Harris et de MacDonald démontrent qu'il y a alors un schisme entre les attentes du public – pour autant que l'on n'assimile pas les artistes à un groupe d'intérêt – et les acquisitions faites par les institutions vitupérées. Le constat d'Alexander Y. Jackson au sujet des goûts conservateurs des collectionneurs montréalais s'inscrit dans cette veine, ceux-ci cessant d'acheter des œuvres de peintres français lors de la montée de l'impressionnisme pour se replier sur l'école

²¹⁸ L'actuel Musée des Beaux-arts d'Ottawa.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

²²⁰ Larisey, *Light for a cold land*, p. 30.

²²¹ Harris, « The Group of Seven in Canadian History », p. 29.

hollandaise²²². Il souligne le succès d'Horatio Walker qui, vers 1910, peint dans un style proche de l'école de Barbizon pendant que Maurice Cullen rencontre des difficultés à vendre ses œuvres²²³. Jackson mentionne l'influence de nombreux peintres québécois et canadiens, mais à aucun moment il ne traite de l'apport d'artistes du Norden.

La conférence de MacDonald témoigne d'une vaste connaissance de l'art scandinave et il y explique en quoi il a inspiré leur vision de l'art canadien, bien qu'il conclue avec l'idée qu'un art national canadien doit commencer au Canada. Les artistes scandinaves sont bien entendu européens, mais leur façon d'appréhender le paysage et de valoriser les sujets nordiques les distingue des artistes français, allemands ou anglais. MacDonald considère en ce sens qu'à quelques exceptions près, les artistes scandinaves produisent un art indigène : « *It is an art of the north [sic], rising in different conditions from that of Greece or Rome*²²⁴ ». Parmi les éléments qui ont influencé les œuvres des Sept²²⁵, MacDonald cite le traitement décoratif de l'espace de Prince Eugen (Figure A.I 72), la représentation de la vie sauvage de Bruno Liljefors (Figure A.I 73), le modelé de la neige de Gustav Fjæstad (Figure A.I 3 et Figure A.I 74) ainsi que le nivelé de la ligne côtière d'Anna Boberg (Figure A.I 75). Ils auraient été particulièrement impressionnés par *Mountains, Winter Landscape* (1901) d'Harald Sohlberg (Figure A.I 76), connue en Norvège sous le titre *Vinternatt i fjellene*²²⁶. MacDonald présente la nuit d'été nordique telle que montrée dans les œuvres d'Edvard Munch (Figure A.I 62) comme étant l'un de ses sujets préférés, de par la qualité de la lumière et l'ambiance de ces

²²² Jackson, *A Painter's Landscape*, p. 18.

²²³ *Ibid.*, p. 19-20. Cullen aurait vendu une centaine d'œuvres aux enchères pour 800\$, à son retour de France.

²²⁴ MacDonald, « Scandinavian art », p. 11.

²²⁵ *Ibid.*, p. 14-17. MacDonald ne mentionne pas l'artiste norvégien Thorolf Holmboe. Pourtant, *Pine Tree on the Coast in Moonlight* (1902) n'est pas sans évoquer *The Jack Pine* (1915-1916) de MacDonald, les deux œuvres reprenant le motif de l'arbre isolé à la merci des éléments.

²²⁶ Le titre norvégien de cette version des montagnes de Rondane se traduit par *Nuit d'hiver à Rondane*. Décrite à tort comme un tableau monochrome bleu, MacDonald confond l'œuvre qu'il a vue à Buffalo (un tableau de 1901) avec la version de 1914. Robert Stacey suggère que la version de 1901 ait été une étude de la version de 1914. À ce sujet, voir Stacey, « A Contact in Context », p. 49.

nuits²²⁷. Ceci révèle qu'il ne limite pas la nordicité aux paysages hivernaux et à cet effet, il énumère des sujets qu'il considère nordiques : « *Night, Winter, Spring, Wild Life, The Home, Our Own People, and [...] the elemental rhythms of sky, waves, land and trees*²²⁸ ». Selon l'historien de l'art Roald Nasgaard, les artistes scandinaves auraient donné trois leçons aux artistes canadiens : ils leur ont enseigné à poser un nouveau regard sur le paysage, ils leur ont présenté un modèle formel et thématique près de leurs préoccupations et ils leur ont donné l'impulsion nécessaire au développement d'un nouvel art national²²⁹.

Ce que l'histoire de l'art canadien a retenu de l'influence scandinave est le fameux « *This is what we want to do with Canada*²³⁰ » de MacDonald, formule consacrée qui a été reprise par la majorité de ceux qui ont écrit sur le Groupe des Sept²³¹. Toutefois, à elle seule, la comparaison entre les qualités formelles des œuvres présentées lors de l'exposition et celles des membres du Groupe des Sept est insuffisante. Formés principalement dans les centres artistiques allemands et français, la plupart de ces artistes ont été mis au fait des mêmes techniques picturales, ils ont évolué dans les mêmes cercles artistiques, ont vu les mêmes courants se succéder et ont été confrontés aux mêmes problèmes quant à l'adaptation des techniques apprises afin de représenter les paysages nordiques. Ils possèdent par conséquent une base commune. Les similitudes entre les œuvres des artistes canadiens, québécois, finlandais, suédois et norvégiens ne se trouvent pas tant dans leur palette chromatique que dans les motifs et le traitement thématique (les multiples nuances

²²⁷ MacDonald, « Scandinavian art », p. 28.

²²⁸ *Ibid.*, p. 34.

²²⁹ Nasgaard, *The Mystic North*, p. 3.

²³⁰ MacDonald, « Scandinavian art », p. 9.

²³¹ L'utilisation de cette expression est généralisée. On la retrouve dans le deuxième chapitre d'Ann Davis, *The logic of ecstasy*, p. 66; dans l'introduction de David P. Silcox, *The Group of Seven and Tom Thomson*, Toronto : Firefly Books, 2003, p. 18; dans le troisième chapitre de Larisey, *Light for a cold land*, p. 32; dans Swanson, « Official Swedish Art Exhibitions in America », pl. 11; sur le site Internet de la Fondation Sobey pour les arts, dans la rubrique « *Works from our collection* » : <http://www.sobeyartfoundation.com/Foundation/English/gallery.php> (consulté le 9 août 2013); sur le site Internet de Radio-Canada, dans « *Art & Entertainment* » sous « *Visual Arts* », dans le dossier sur le Groupe des Sept sous l'onglet « *Did you know?* » (absent de la version française du site) : http://archives.cbc.ca/arts_entertainment/visual_arts/clips/4626/ (consulté le 18 février 2011).

de la neige, l'effet du vent sur l'eau ou le poids des éléments sur les arbres). Au-delà d'une influence décelée par les adeptes du comparatisme pictural, il y aurait eu de nombreux transferts culturels entre les artistes canadiens et scandinaves, des transferts occasionnés par plusieurs points de contact plus ou moins directs entre les deux groupes. L'exposition de 1912-1913 n'est pas la première exposition présentant des artistes scandinaves à avoir lieu sur le continent américain : elle s'inscrit dans une série de sept expositions s'étalant de 1876 à 1916²³². Ces expositions ne sont pas exclusivement dédiées à l'art et plus de la moitié sont des expositions commerciales, où peu d'espace est consacré aux artistes scandinaves. Elles attirent néanmoins un large public et offrent aux artistes une certaine visibilité. Le Suédois Anders Zorn, par exemple, a participé à plusieurs de ces foires aux États-Unis et en Europe, en plus de ses expositions individuelles²³³. En mars 1913, quelques mois seulement après la tenue de l'exposition d'art scandinave à New York, il nous semble intéressant de souligner que le MacDowell Club a présenté les œuvres d'artistes canadiens renommés, dont Lawren Harris, J. E. H. MacDonald, William Brymner, Maurice Galbraith Cullen, Clarence Gagnon, Bill Beatty et C. W. Jefferys²³⁴.

Selon Robert Stacey, deux décennies de contacts indirects expliquent l'ascendant des artistes scandinaves sur l'art canadien, les affinités entre ces deux groupes étant liées à leur géographie similaire²³⁵. Avant la visite de l'exposition de Buffalo en 1913 par MacDonald et

²³² Swanson, « Official Swedish Art Exhibitions in America », pl. 1. Elle ajoute que, par la suite, ce n'est qu'en 1938 qu'une exposition d'art suédois sera envoyée aux États-Unis.

²³³ Chevalier de la Légion d'honneur et médaillé d'or à l'Exposition Universelle de 1889 (Paris), il se rend sept fois aux États-Unis entre 1893 et 1911 pour des raisons professionnelles, participe à l'exposition de 1912-1913 dans cinq villes américaines ainsi qu'à la Panama Pacific Exposition de 1916 (Boston) et se voit consacré une exposition posthume par le Musée des beaux-arts de Boston en 1921. Voir Frank Claustrat, « Anders Zorn – Le moderne séduit Boston », *Connaissance des arts*, avril 2013. En ligne : <http://www.connaissancedesarts.com/peinture-sculpture/actus/anders-zorn-le-moderne-seduit-boston-101372.php> (consulté le 20 juillet 2013).

²³⁴ King, *Defiant Spirits : the Modernist Revolution of the Group of Seven*, p. 75-77. L'essayiste Ross King souligne la réception défavorable de leurs œuvres, comme en témoignent les réactions négatives du poète Rupert Brooke et d'un article du *New York Sun* intitulé « *Softer Aspects of Northern Country at the MacDowell Club* ».

²³⁵ Stacey, « A Contact in Context », p. 36.

Harris, un premier contact a eu lieu en 1893, lors de la visite du *World Columbian Exposition* à Chicago par des membres de la *Toronto Art Students' League*. Lors de cette exposition universelle, ils ont eu l'occasion de voir des œuvres d'artistes scandinaves, dont celles d'Anders Zorn, qui agissait à titre de commissaire de la section suédoise²³⁶. L'artiste canadien Charles William Jefferys, un mentor du Groupe des Sept, rapporte que le groupe d'étudiants dont il faisait partie a vu dans cette exposition des œuvres dont les sujets auraient pu être canadiens. Dans son autobiographie, il relate leur expérience, voyant dans la dimension nordique de leurs paysages un motif pouvant les rapprocher :

The first potent stimulus that we younger men experienced came in 1893. At the Columbian Exposition in Chicago we were shown for the first time on this continent pictures by contemporary Scandinavian painters.... [sic] When we saw some of the Scandinavian pictures at the Chicago World's Fair of 1893, we perceived that their painters were grappling with a landscape and climate similar to our own, and felt a natural affinity to them, rather than to London, Paris, Munich and Dusseldorf Schools. We became northern-minded²³⁷.

Cette note biographique nous révèle qu'à ce moment déjà, les artistes canadiens prennent conscience que l'application de formules académiques à la représentation du paysage nordique ne suffit pas, que les techniques utilisées doivent tenir compte des spécificités de l'environnement. Or, cette prise en considération des caractéristiques des paysages nordiques implique une connaissance intime de ceux-ci, une expérience vécue permettant d'en rendre les conditions particulières. En contemplant les œuvres des Scandinaves, les artistes canadiens entrevoient des alternatives aux techniques proposées par les maîtres européens. À ce moment, les artistes réalisent pour la première fois qu'en dehors de l'exemple scandinave, leurs influences européennes et les conventions académiques ne sont pas appropriées à la représentation de l'environnement nordique, notamment du fait que les rayons du soleil n'atteignent pas le paysage selon le même angle. Ils constatent en outre que les techniques impressionnistes mises de l'avant dans la représentation du paysage français ne parviennent pas à rendre les conditions particulières de leur milieu naturel.

²³⁶ Swanson, « Official Swedish Art Exhibitions in America », pl. 4.

²³⁷ *Ibid.*, pl. 5. Également cité dans Stacey, « A Contact in Context », p. 40.

La source de cette révélation se trouve dans le traitement impressionniste des sujets hivernaux tel qu'adapté – déjà à l'époque – par les artistes scandinaves en fonction de la luminosité nordique. Dès son retour au Québec en 1896²³⁸, Maurice Cullen adopte une démarche analogue, réinterprétant les caractéristiques de l'impressionnisme français afin de les adapter à la représentation du paysage local. Sa prédilection pour les scènes de nuit lui permet de contourner le problème de la luminosité nordique pour privilégier les teintes foncées et soutenues. S'ils proposent des moyens pour rendre les conditions prévalant dans les pays du septentrion, les artistes scandinaves puisent leurs influences dans les principaux centres européens, dans ces lieux mêmes qui sont rejetés par Jefferys. Son appréciation des œuvres scandinaves est similaire à celle qui sera verbalisée plus tard par MacDonald :

*To us young fellows these Scandinavian paintings were a revelation. They encouraged us, they gave us confidence to tackle our problems without reference to the standards of other and quite different countries, and to try to find adequate way of expressing the characters of the surroundings*²³⁹.

Selon Stacey, les artistes canadiens ont été influencés par les artistes scandinaves lors de leur premier contact en 1893 et vingt ans plus tard, l'exposition de Buffalo leur a permis de consolider leurs théories sur la représentation du paysage nordique. L'historien de l'art ne mentionne toutefois pas l'incidence sur le Groupe des Sept des solutions proposées par des artistes québécois comme Maurice Cullen, James Wilson Morrice et plus tard, par Clarence Gagnon et Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté quant au rendu des scènes hivernales²⁴⁰.

L'historienne de l'art Sybille Pantazzi évoque la possibilité que les membres du Groupe des Sept aient vu les œuvres de cinq artistes suédois lors de la *Canadian National Exhibition* (CNE) dans les années vingt à Toronto, soit Anna Boberg, Prince Eugen, Gustav Fjæstad, Bruno Liljefors et Anders Zorn²⁴¹, des artistes qui ont aussi participé à l'exposition de 1912-

²³⁸ Liétard, « La thématique hivernale dans les œuvres de Maurice Cullen », p. 2.

²³⁹ Stacey, « A Contact in Context », p. 43.

²⁴⁰ Dans son autobiographie, Jackson mentionne son intérêt pour les œuvres de ces artistes. Il parle des illustrations de Suzor-Coté pour le roman *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, paru en 1913, particulièrement appréciées de MacDonald et lui. Jackson, *A Painter's Country*, p. 19 et 66.

²⁴¹ Pantazzi, « Foreign Art at the Canadian National Exhibition 1905-1938 », n. p.

1913. De la part de Harris, le contraire serait en quelque sorte un désaveu, du fait de ses critiques sévères envers les œuvres et les expositions présentées par les institutions canadiennes²⁴². L'hypothèse de ces visites est donc plausible, attendu l'importance de la manifestation, mais la *Canadian National Exhibition* (CNE) n'a probablement eu qu'un impact limité sur les membres du Groupe des Sept, leur idée quant à l'art scandinave étant déjà forgée. Parallèlement aux expositions, la circulation des images est assurée par les voyageurs qui ramènent des reproductions des œuvres des artistes, dont l'économiste canadien d'origine écossaise James Mavor lors de sa visite de la galerie d'Helsinki²⁴³ en Finlande en 1899. En tant que fondateur de la *Toronto Guild of Civic Art*, Mavor s'implique dans la vie artistique en faisant la promotion des artistes du *Canadian Art Club*, duquel ont notamment fait partie Edmund Morris, Horatio Walker, James Wilson Morrice, Clarence Gagnon et Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté. Nous ne pouvons d'ailleurs passer sous silence la ressemblance frappante de certains paysages hivernaux de Suzor-Coté (Figure A.I 77) avec des œuvres du Norvégien Frits Thaulow (Figure A.I 78), bien que rien n'indique que ces deux artistes aient été en contact²⁴⁴. Clotilde Liétard affirme toutefois que Maurice Cullen aurait fréquenté Thaulow lors de son séjour à Paris et que ce dernier l'aurait poussé à représenter

²⁴² Il en parle dans son article sur la position du Groupe de Sept dans l'histoire de l'art canadien : Harris, « The Group of Seven in Canadian History », p. 29. Dans le même esprit, Peter Larisey relate les récriminations de Harris à l'endroit du Musée des Beaux-arts du Canada : « *Harris argues : "How the artist is assisted or the public educated by a National Gallery at Ottawa full of second-rate foreign pictures is not evident." He then scolds the commission for not bringing to Canada such exhibitions as the Scandinavian exhibition that he had seen in Buffalo, or other exhibitions of modern art that had been shown in American cities. In one of the earliest expressions of his anti-European stance, he asserts that Canadian art is bound for oblivion "unless it cuts itself loose from Barbizon and Holland and the Royal Academy of England and becomes somewhat more than a mere echo of the art of other countries.* » Dans Larisey, *Light for a cold land*, p. 30.

²⁴³ Stacey, « A Contact in Context », p. 44, citant James Mavor, *My Windows on the Streets of the World*, Vol. II, London et Toronto : JM Dent and Sons, 1923, p. 49. Par « *Helsingffors gallery* », Mavor réfère sans doute à la *Finnish National Gallery*, composé des musées d'art Ateneum (art finlandais), Sinebrychoff (art classique européen) et Kiasma (art moderne), Helsingfors étant le nom suédois d'Helsinki.

²⁴⁴ Nous considérons qu'il est possible qu'il ait vu des œuvres d'artistes scandinaves lors de sa participation à l'Exposition universelle de Paris en 1900. Voir à ce sujet Hugues de Jouvancourt, « Aurèle de Foy Suzor-Coté », *Vie des Arts*, no 37, 1964-1965, p. 16-25; Laurier Lacroix, *Suzor-Coté, lumière et matière*, Québec : Les Éditions de l'Homme, Musée du Québec, 2002, 383 p.

le paysage hivernal²⁴⁵. Les artistes accordant de l'importance à son jugement et recherchant son appui, Stacey croit que le prosélytisme de Mavor envers l'art scandinave et finlandais a pu attirer leur attention²⁴⁶. Il souligne également le mariage de l'artiste canadien William Blair Bruce avec la sculpteuse suédoise Caroline Benedicks, rencontrée dans la ville française de Grez en 1885. Cependant, ce fait relève davantage de l'anecdote que d'une influence ayant eu un impact marquant et durable sur l'art canadien.

L'historienne de l'art Barbara Novak prétend que ce n'est pas uniquement les artistes canadiens qui ont subi l'influence scandinave, mais plus largement les artistes nord-américains, dont Marsden Hartley, Arthur Dove et August Vincent Tack²⁴⁷. Cette comparaison s'appuie sur l'idée voulant que la création d'une tradition indigène ait amené les Américains et les Scandinaves à partager une vision commune du territoire, à cause de la topographie de ces pays marquée par de vastes étendues inhabitées. Pour notre part, nous voyons davantage de ressemblances entre les œuvres de Hartley, Dove, Tack et celles du Groupe des Sept qu'avec celles d'artistes scandinaves, plus près de l'*Hudson River School*²⁴⁸. Novak explique les similitudes entre les artistes américains et scandinaves par des facteurs culturels, en particulier par l'idée du Soi par rapport à la Nature et à Dieu²⁴⁹. Suivant la conception romantique qui, dès la fin du XVIII^e siècle, fait de la nature la résidence divine, la peinture devient le lieu d'expression d'un spiritualisme²⁵⁰. À cette vision panthéiste s'ajoute

²⁴⁵ Liétard, « La thématique hivernale dans les œuvres de Maurice Cullen », p. 29.

²⁴⁶ Stacey, « A Contact in Context », p. 44.

²⁴⁷ Dans Barbara Novak, « Scandinavia and America : A Shared "Look" », in *En ny värld : Americanskt landskapsmåleri 1830 – 1900*, Catalogue d'exposition (Stockholm, Nationalmuseum, 19 septembre – 23 novembre 1986; Göteborgs Konstmuseum, 6 décembre 1986 – 15 février 1987), 1987, p. 117, cité dans Nils Ohlsen, « Reflections of Scandinavian Landscape Painting in the Work of Tom Thomson and the Group of Seven », p. 50.

²⁴⁸ Les artistes de cette école fondée par Thomas Cole au début du XIX^e siècle sont invités à se libérer de l'académisme et puiser leur inspiration dans la nature, d'où leur traitement romantique des paysages.

²⁴⁹ Ohlsen, « Reflections of Scandinavian Landscape Painting in the Work of Tom Thomson and the Group of Seven », p. 51, citant Novak, « Scandinavia and America : A Shared "Look" », p. 116.

²⁵⁰ Voir à ce sujet Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, p. 10 à 40.

une volonté d'affirmation de l'identité nationale, en réaction à une croissance économique rapide. Nils Ohlsen explique les développements artistiques parallèles des artistes canadiens et scandinaves par leur utilisation commune de motifs de la tradition romantique²⁵¹. Il donne l'exemple de l'arbre au premier plan, motif emprunté par J.C. Dahl à Friedrich. Chez Tom Thomson comme chez Dahl, l'arbre a été interprété comme le symbole du combat de la nation pour obtenir son indépendance²⁵². Selon Ohlsen, ce sont les Norvégiens qui ont le plus inspiré les Canadiens, position à laquelle nous ne pouvons qu'adhérer, en regard des œuvres. Ce que les œuvres de ces artistes ont en commun au tournant du XX^e siècle, c'est une tension dramatique créée par la disposition de zones de couleurs vives et contrastées ainsi que par l'attention portée à la luminosité et aux phénomènes météorologiques, élevant les vastes espaces sauvages au rang de monuments. Par leur charge émotive, ces œuvres évoquent l'appréhension romantique de la nature, mais elles s'inscrivent surtout dans un symbolisme que nous qualifierons d'expressif.

L'ensemble de ces remarques nous amène à considérer que ces rencontres à sens unique constituent des points de contact insuffisants pour justifier l'influence de l'art scandinave sur les orientations données à l'art canadien, malgré ce qu'ont affirmé des historiens d'art comme Peter Larisey²⁵³, Kirk Varnedoe²⁵⁴ ou Roald Nasgaard²⁵⁵. Deux membres du Groupe des Sept seulement ont vu les œuvres des artistes scandinaves, les autres artistes du groupe y ont été introduits par la conférence de James Edward Hervey Macdonald ou par le catalogue de l'exposition. Si l'on peut reconnaître certains traits communs aux Canadiens dans la production de certains artistes norvégiens et suédois – pensons notamment à Harald Sohlberg et Gustav Fjæstad –, il en va tout autrement des

²⁵¹ Ohlsen, « Reflections of Scandinavian Landscape Painting in the Work of Tom Thomson and the Group of Seven », p. 51.

²⁵² *Ibid.*, p. 51-52.

²⁵³ Larisey, *Light for a cold land*.

²⁵⁴ Varnedoe, « Nordic Art at the turn of the century » et « Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880-1910 ».

²⁵⁵ Nasgaard, *The Mystic North*.

artistes danois, dont la production se distingue nettement de celle de voisins par des sujets plus pittoresques que nordiques²⁵⁶. De plus, comment justifier une parenté formelle avec les œuvres d'artistes finlandais de la même époque, qui n'étaient pas représentés dans l'exposition de 1912-1913 et avec lesquels les membres des Sept n'ont eu aucun contact documenté? Ou encore, comment expliquer les similitudes entre les œuvres d'autres artistes canadiens et québécois avec des artistes Norden? En guise d'explication, nous affirmerons que le Nord dépasse le niveau de simple référent géographique et agit à titre de déterminant culturel, à la manière d'une marge qui distingue le Canada, le Québec, les pays scandinaves et la Finlande pour mieux les rassembler au nord de l'hémisphère nord. Par l'observation de la nature, des effets de la lumière sur le paysage et son évolution au fil des saisons, les artistes ont développé des techniques aptes à en rendre le caractère particulier. En étant formés dans les mêmes centres artistiques et parfois auprès des mêmes maîtres, il est plausible que ces artistes en soient arrivés à des solutions formelles et expressives semblables quant à la représentation du Nord sans avoir eu de contacts directs.

Aussi, les artistes ne travaillent pas en vase clos, mais tissent des relations avec leurs contemporains, visitent des expositions, lisent les journaux et fréquentent des cercles artistiques ou philosophiques. En présentant leurs œuvres dans les galeries et les institutions muséales, ils ont pu à leur tour inspirer d'autres artistes et les convaincre à la fois de la valeur esthétique du Nord et des stratégies représentationnelles efficaces pour en rendre les particularités. Les paysages nordiques en appellent souvent à des interprétations dramatiques, par les conditions extrêmes qu'ils subissent, nécessitant le développement d'un langage pictural approprié. Néanmoins, des artistes remettent en question ces critères habituellement associés au Nord. De cette façon, de nombreuses représentations du Nord coexistent, prenant en considération ses multiples facettes et une diversité de paysages. Les représentations picturales typiques désertées de la nordicité privilégient de vastes espaces dans des teintes de bleu et de blanc, comportant peu d'objets et dont les plans sont distants les uns des autres. Les paysages nordiques se situent par rapport à ce modèle canonique de

²⁵⁶ Pittoresque s'oppose ici à nordique en étant une esthétique favorisée par les Académies.

la représentation du Nord, mais les artistes ont la possibilité de se jouer des codes, de remettre en question ces normes de représentation, de contourner les attentes du public et d'utiliser leur prérogative quant à la manière de donner à voir ce qu'ils connaissent mieux que quiconque. De cette façon, les tendances de la nordicité picturale varient en fonction du type de scène. Bien que notre corpus étudié soit limité aux œuvres d'artistes canadiens (incluant les artistes québécois), finlandais, suédois et norvégiens, nous soupçonnons que des œuvres d'autres nations nordiques de la même époque présentent des points communs, en particulier en Russie. Dès lors que les caractéristiques du référent géographique sont interprétées dans des œuvres, il devient un déterminant culturel, puisqu'il transite par la subjectivité d'un artiste et par des codes représentationnels, offrant ainsi aux artistes un moyen de se distinguer de la production artistique des zones tempérées.

La localisation nordique joue un rôle déterminant en imposant une certaine trajectoire à des artistes, qui autrement seraient restés isolés dans leur pays plutôt que d'apporter une contribution originale à l'imaginaire du Nord. Chaque artiste occupe une niche spécifique d'une circumpolarité globale en représentant les thèmes propres à une région, bien que ce type de démarche nécessite un temps de maturation, avant de pouvoir se concrétiser dans les œuvres. Nous avons démontré dans ce chapitre que les artistes canadiens, québécois, finlandais, suédois et norvégiens ont eu un cheminement similaire et malgré l'individualité de leur démarche artistique, plusieurs éléments de leur biographie sont récurrents. Ainsi, on a souvent l'impression que l'histoire se répète, qu'il suffirait de changer les noms, les dates et les lieux pour en retrouver les mêmes grandes lignes : ils ont d'abord fait leur apprentissage auprès de peintres locaux avant d'aller se former à de nouvelles techniques dans les grands centres artistiques européens, la ville choisie dépendant de la mode de l'époque, des consignes des souverains ou des conseils de leurs contemporains. Leurs séjours en Europe sont plus ou moins longs et dépendent de leur capacité financière, certains artistes étant plus aisés que d'autres. Ils retournent ensuite dans leur pays d'origine peaufiner leurs techniques en les confrontant à de nouveaux objets-paysages – nouveaux au sens où ils portent un regard neuf sur les thèmes qu'ils abordent à la lumière de ce qu'ils ont

appris –, qu'ils débusquent en des lieux qui leur sont chers où dans des régions sauvages, le dénominateur commun étant leur localisation nordique. La clé se trouve donc dans leur exploitation commune des thèmes de l'imaginaire du Nord suite à un retour dans des régions nordiques. Le Nord dépassant le simple référent géographique en permettant l'affirmation d'une spécificité nordique dans des représentations picturales, c'est ainsi qu'il devient un déterminant culturel à même d'exprimer la nordicité.

CHAPITRE V

ANALYSE DE REPRÉSENTATIONS DU NORD DIFFÉRENCIÉES

5.1 Considérations sur le corpus et remarques sur le modèle d'analyse des œuvres

5.1.1 Thématiques et modes de représentation de la nordicité

Nous avons donné tout au long de cette thèse de nombreux exemples quant aux thématiques de la nordicité picturale, mais nous avons également traité de ses modes de représentation, laissant ainsi apparaître notre modèle d'analyse en filigrane. Dans un premier temps, nous avons évalué quels sont les aspects de la grammaire du Nord mise en évidence par les travaux sur la nordicité culturelle que l'on retrouve dans les œuvres picturales, puis identifié un ensemble de valeurs nordiques permettant de valider l'appartenance d'une œuvre à la catégorie des représentations picturales de la nordicité. Nous avons ensuite déterminé les tendances de la nordicité picturale en prenant en considération les signes plastiques, iconiques et spatiaux de chacune de ses sous-catégories. Ainsi, nous avons démontré que les scènes typiques désertées, typiques habitées, atypiques habitées et atypiques désertées ne se distinguent pas uniquement sur le plan de leur iconographie, mais en favorisant des stratégies de représentation de la nordicité distinctes, en particulier en ce qui a trait aux couleurs et aux spatialités. Par exemple, les exemplifications atypiques contiennent un plus grand nombre de couleurs que les exemplifications typiques de la nordicité, en particulier par rapport aux scènes désertées qui contiennent toujours du blanc ou du bleu et sont le plus souvent monochromes ou bichromes. Les scènes désertées des deux types présentent de vastes spatialités et des structures ouvertes, les éléments des compositions étant généralement positionnés de façon à diriger le regard au loin, malgré les obstacles visuels que comportent plusieurs exemplifications atypiques désertées. Dans les paysages typiques désertés, les sols marqués

favorisent l'étude des motifs de la neige ou de l'eau, alors que dans les paysages atypiques désertés, on retrouve souvent des jeux d'ombres (au sol) ou de reflets (sur l'eau). Dans les scènes habitées des deux types, l'espace représenté est moins profond, partiellement fermé au fond et les plans, qui sont par ailleurs plus nombreux, ne sont pas aussi distancés les uns des autres. La diversité d'objets et de figures de ces œuvres induit des trajets perceptuels complexes, attirant de manière indirecte le regard vers un point de fuite dans les exemplifications atypiques habitées et créant des allers-retours entre l'avant-plan et l'arrière-plan dans les exemplifications typiques habitées.

Ces tendances des sous-catégories de la nordicité picturale quant à l'organisation des signes plastiques, iconiques et spatiaux sont confirmées dans les œuvres, comme nous souhaitons le démontrer concrètement dans ce dernier chapitre par des analyses détaillées. L'objectif de ces analyses d'œuvres de notre corpus, rappelons-le, est de mettre en évidence les stratégies de représentation de la nordicité employées par les artistes, quant aux structures spatiales, à la grammaire visuelle et aux ensembles thématiques. Quels sont les connotateurs du Nord et de quelle manière sont-ils organisés sur le plan? Dans notre corpus, chaque œuvre aborde un volet de l'imaginaire du Nord ou met en évidence un aspect de la réalité nordique. Le lien de leur thème iconographique avec la nordicité est plus évident dans certains cas, de la même façon que des indices visuels évoquent davantage l'idée du Nord que d'autres. En ce sens, un paysage hivernal dont la palette chromatique met l'accent sur le blanc correspond à l'image la plus prégnante de la nordicité picturale, mais ne constitue que l'une de ses possibilités représentationnelles. Les saisons, la variété des paysages et la mise en contexte des caractéristiques culturelles des pays nordiques sont des alternatives de la nordicité picturale, celle-ci correspondant davantage à une vision intériorisée ou à un imaginaire des lieux qu'à son référent géographique. Comme nous l'avons déterminé, le rendu des saisons nordiques est fortement différencié : les teintes délavées ou terreuses du printemps s'opposent à celles plus vives de l'été et aux couleurs chaudes de l'automne, la luminosité restant modérée et indirecte dans tous les cas. Nous considérons en outre que le folklore et les traditions, les célébrations et les loisirs, les tâches domestiques et les impératifs de la vie au Nord influencent l'organisation et la spatialité des

œuvres. L'identification du paysage hivernal comme exemplification typique de la nordicité picturale répond à un principe d'économie cognitive, mais toute catégorie comprend des exemplaires qui gravitent en périphérie tout en remplissant suffisamment de conditions pour faire en partie. Les limites des catégories n'étant pas stables, de nouveaux éléments peuvent y être intégrés et elles peuvent être fractionnées en plusieurs catégories lorsque les éléments qui la composent deviennent disparates.

De par la propension des catégories à se développer pour intégrer de plus en plus d'éléments, nous aurions pu proposer un corpus beaucoup plus large et inclure des sous-catégories telles que la vie animale nordique. Nous avons plutôt choisi de tenir compte de types de représentations que l'on retrouve dans chacun des sous-groupes nationaux, ce qui dans la tranche temporelle déterminée, n'est pas le cas de ce dernier exemple. Par conséquent, nous avons restreint notre corpus à un échantillon de seize œuvres représentatives des différents aspects de la nordicité picturale, dont la moitié prend en considération le facteur humain. Tout au long de cette thèse, nous avons fait référence à ces œuvres afin d'appuyer notre propos, nous les avons citées en exemple, soulevant du coup des questions auxquelles seule une analyse approfondie peut répondre. Chaque œuvre témoignant d'une nordicité picturale dans une plus ou moins grande mesure, nous avons distingué les exemplifications typiques et atypiques de la nordicité. Si les représentations typiques de la nordicité correspondent aux horizons d'attentes du spectateur, elles ne comportent pas nécessairement un nombre plus élevé de valeurs nordiques, mais elles sont aisément classifiées comme telles de par la présence des signes de l'hiver. Dans un souci de consolidation de notre catégorisation, nous avons situé et comparé les œuvres entre elles, mais également par rapport à des productions artistiques antérieures et contemporaines. Cela nous a permis de comprendre comment elles s'insèrent dans les histoires nationales de l'art, en quoi elles se démarquent des œuvres produites dans les grands centres européens et surtout, de quelle façon elles représentent l'idée du Nord et expriment les sentiments qui s'y rapportent. Les points de contact entre les artistes de notre corpus justifient en partie seulement l'influence d'un groupe sur un autre, puisqu'au-delà du fait que des artistes de

quatre pays exploitent les éléments d'une nordicité picturale, les idées sont appelées à voyager¹ et il s'avère parfois difficile d'en retracer les origines.

Le parallélisme que nous avons établi entre des œuvres appartenant à quatre corpus nationaux distincts nous a été très utile, puisqu'il a mis en évidence des points communs, mais aussi des différences marquées sur les plans thématique et stylistique. Si les quatre sous-groupes dépeignent le paysage hivernal de façon similaire lorsque celui-ci est exempt d'une présence humaine, ce n'est pas le cas des activités situant l'humain dans le paysage, celles-ci relevant de traditions distinctes. Ainsi, les variations thématiques s'expliquent par la diversité culturelle des pays nordiques, mais l'aspect visuel de l'œuvre ne dépend que de son créateur. L'une des difficultés que nous avons rencontrées est de ne pas basculer dans le comparatisme pictural, mais de considérer les œuvres dans leur unicité tout en les laissant dialoguer avec les autres œuvres. Si la nationalité des artistes nous a permis de situer les représentations de la nordicité les unes par rapport aux autres, tout comme le titre, l'origine est une information extrinsèque aux œuvres à propos de laquelle nous devons faire preuve de prudence. En effet, comment tenir compte des particularités individuelles des œuvres sans les réduire à des témoignages ou pire, les considérer par le filtre des discours nationalistes que des historiens de l'art ont voulu leur faire porter? À ce sujet, les œuvres des artistes scandinaves et finlandais ont été considérées dans le cadre du romantisme national alors que les membres du Groupe des Sept ont été désignés en tant que porte-étendards d'un art national canadien. De là, il n'y a qu'un pas à franchir pour interpréter, par exemple, les costumes de l'œuvre de Zorn comme le symbole d'une fierté nationale, attribuant ainsi à l'artiste des intentions outrepassant la dimension esthétique de son œuvre. Ce pas, nous ne le franchirons pas, puisque cela revient à accorder la préséance aux discours et ajouter à l'œuvre le poids de données ne lui appartenant pas. Ce qui est mis en évidence par ces quatre groupes d'œuvres, c'est qu'en dehors de toute influence, les formes et les motifs voyagent. Cela dit, les œuvres produites par des artistes nordiques sont susceptibles de présenter des thématiques similaires de la nordicité picturale.

¹ Voir Aby Warburg et Philippe-Alain Michaud, *L'image en mouvement*, suivi de *Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo, 1923* et *Projet de voyage en Amérique, 1927*, Paris : Macula, c. 1998, 298 p.

Dans notre corpus, les quatre exemplifications typiques désertées abordent le thème iconographique du paysage hivernal enneigé, ce qui en fait également des représentations de l'hivernité. Dans *Snö* de Gustav Fjæstad (Figure A.I 3), les arbres enneigés sont situés dans les plans reculés de l'espace de la composition, l'avant-plan se présentant comme une étendue blanche irrégulière, traversée par la piste d'un animal sauvage. *Imatra talvella* d'Akseli Gallen-Kallela (Figure A.I 2) présente dans une palette chromatique limitée la crue hivernale d'une rivière, sur laquelle le point de vue est en plongée. *Mauve et or* de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (Figure A.I 1) montre le trajet serpentant d'une rivière dans un paysage de neige bleutée, dont la couleur s'oppose au jaune du ciel et de l'eau. *Vinternatt i Rondane* d'Harald Sohlberg (Figure A.I 4) est une scène nocturne hivernale focalisant sur un massif montagneux, sa blancheur le faisant ressortir par rapport aux teintes plus foncées de la composition. Dans les deux premières œuvres, les artistes représentent de façon similaire la neige sur les branches des arbres en lui donnant un poids visuel : il s'agit d'une stratégie récurrente de l'hivernité picturale, offrant un prétexte à l'étude des textures et des nuances de blanc. Gallen-Kallela et Suzor-Coté explorent respectivement les mouvements et les reflets de l'eau, le courant allant du coin supérieur gauche au coin inférieur droit dans la première œuvre alors qu'il est indécélable dans la seconde. Dans l'œuvre de Sohlberg, la recherche porte plutôt sur le poids visuel des formes constituant le massif montagneux et sur les nuances de bleu. Ces quatre œuvres présentent de plus un espace complètement différent. Malgré la rivière dirigeant le regard vers le fond de la composition, l'espace de l'œuvre de Suzor-Coté est relativement plat et ouvert, la ligne d'horizon étant située dans le tiers supérieur. Chez Sohlberg, les premiers plans sont dégagés et les arbres sur les côtés agissent comme des ornières dirigeant le regard vers la montagne, située profondément dans l'espace de la composition. Dans l'œuvre de Fjæstad, l'espace en pente situe la ligne d'horizon dans le haut de la composition, mais l'accès est limité par un sol irrégulier se présentant comme un obstacle. La ligne d'horizon se trouve également dans le haut de la composition chez Gallen-Kallela, l'espace étant fermé par les arbres dans le coin supérieur droit, le coin inférieur gauche constituant le seul point d'accès à l'œuvre.

Les thèmes iconographiques des représentations atypiques désertées de la nordicité portent sur la transition des saisons, certaines œuvres explorant de surcroît la cyclicité du jour et de la nuit. Les œuvres présentent quatre saisons distinctes, la palette chromatique permettant de les reconnaître sans l'indice du titre, mais rien ne permet de déduire de la durée de ces saisons (à savoir si l'hiver est long et l'été court, comme c'est le cas dans les régions arctiques). Par conséquent, peu d'indices visuels viennent confirmer la latitude du Nord représenté dans ces œuvres, si ce n'est la présence ou l'absence d'arbres ainsi que leur espèce. Dans *Spring, Lower Canada* d'Alexander Y. Jackson (Figure A.I 9), la neige n'a pas complètement fondu, laissant voir un sol humide et des arbres dénudés. *Maisema, kevätyö* d'Ellen Thesleff (Figure A.I 10) met l'accent sur la grisaille du printemps, les gris étant déclinés dans plusieurs nuances claires malgré le sujet nocturne. *Hösten* de Helmer Osslund (Figure A.I 11) dévoile une nature haute en couleurs, dont la montagne présente des traces de neige et le feuillage des arbres est concentré dans le bas du tableau. Également marquée par des couleurs vives, *Sommernatt* d'Eilif Peterssen (Figure A.I 12) expose une nature sauvage lors d'un soir d'été remarquablement clair, le ciel n'apparaissant que dans l'eau ou presque, de par la hauteur de la ligne d'horizon. Ces quatre œuvres révèlent deux tendances sur le plan chromatique : l'usage de couleurs ternes (des teintes de terre ou des gris) pour dépeindre le printemps et des couleurs vives pour l'été (froides) et l'automne (chaudes). Ces œuvres ont en commun l'attention portée par leur créateur quant aux reflets dans l'eau ou aux ombres portées sur le sol. Dans tous les cas, la nature montrée est sauvage et l'espace représenté est profond, les plans étant éloignés les uns des autres, situant le spectateur à une distance publique.

Les exemplifications typiques avec présence humaine abordent plusieurs thèmes iconographiques de la nordicité, ces thèmes portant sur les répercussions de l'hiver, sur le mode de vie des individus et sur leurs activités, sans toutefois qu'il y soit question de survie. Devant ces œuvres, nous ne sommes pas face à la représentation d'une nature sauvage, mais d'un environnement domestiqué, voire urbanisé. *Poudrerie, rue Craig* de Maurice Galbraith Cullen (Figure A.I 5) démontre la capacité de la neige à faire disparaître le paysage, sans toutefois parvenir à faire cesser les activités. *Avannolla* de Pekka Halonen (Figure A.I 6)

illustre un type de problématique similaire, mais dans une perspective domestique, les tâches devant être effectuées en dépit du temps froid et de la neige. *Patineuse* d'Anders Zorn (Figure A.I 7) ainsi que *Holmenkollen* d'Erik Werenskiold (Figure A.I 8) montrent des aspects positifs de l'hiver, les sports d'hiver constituant des stratégies efficaces pour passer à travers cette période, qui somme toute, donne lieu à des activités plaisantes. Dans l'œuvre de Zorn, le sport est une activité individuelle ou de couple, la performance n'étant pas recherchée alors que chez Werenskiold, il favorise l'émulation, le dépassement de soi et constitue un motif de la fierté du groupe. Ceci est appuyé par la présence de drapeaux norvégiens et par la foule massée au pied de la montagne. Ces quatre œuvres montrent communément peu de couleurs vives (à l'exception des drapeaux), les tonalités étant plus sombres chez Zorn et Cullen, conformément à leur sujet nocturne, que dans les œuvres de Werenskiold et Halonen, qui contiennent une part importante de blanc. Quant aux spatialités représentées, l'espace de chacune de ces œuvres est assez profond, mais pas indéterminé, favorisant les distances sociales (chez Zorn) et publiques (chez Werenskiold, Cullen et Halonen).

Les exemplifications atypiques habitées jouent sur plusieurs registres en montrant des activités liées aux transitions entre les saisons, mais également des problématiques propres à l'environnement nordique, à la culture ou aux traditions. *A Northern Home* de James Edward Hervey MacDonald (Figure A.I 13) montre l'isolement d'une maison habitée dans un environnement rocailleux, sans toutefois insister sur la grandeur du paysage en privilégiant le format portrait. Ce faisant, l'accent est mis sur la lourdeur du ciel, qui possède le poids visuel de la pierre et en reprend les couleurs. En tant que représentation intérieure de la nordicité, *Ensi Lumi* de Louis Sparre (Figure A.I 14) révèle l'appréhension des personnages face à la perspective de l'enfermement saisonnier imposé par une saison hivernale longue et difficile. Bien qu'il s'agisse d'une scène hivernale, soulignons que cette œuvre s'inscrit dans les représentations atypiques de la nordicité en montrant un aspect de la nordicité moins souvent traité par les artistes de notre corpus, soit le confinement intérieur. Le clair-obscur de cette œuvre dévoile un espace intime qui n'est pas sans évoquer l'ambiance de recueillement des œuvres du Danois Vilhelm Hammershøi (Figure A.I 79) ou de la

Norvégienne Harriet Baker (Figure A.I 80). *Midsommardans* d'Anders Zorn (Figure A.I 15) met l'accent sur les festivités du solstice d'été par la luminosité du soleil de minuit, mais surtout en s'appuyant sur les marqueurs des traditions nordiques (le *maypole*, les costumes, le type de constructions et leurs couleurs). *Rjukanfossen* de Theodor Kittelsen (Figure A.I 16) fait figure d'exception dans l'histoire de l'art norvégien (mais pas dans la production de l'artiste ni dans la littérature) en dévoilant les créatures de l'invisible tirées du folklore du pays, tout en insistant sur la grandeur du paysage, par rapport au personnage. Le spectateur attentif peut y découvrir des créatures cachées dans le relief de la pierre, dans l'eau ou même dans l'air (la fée près du personnage en bas à droite). Cette œuvre présente un espace public alors que dans les œuvres de Sparre et de Zorn, les personnages sont situés à une distance intime les uns des autres, dans le contexte du domicile ou du village. Chez Sparre et MacDonald, les tonalités sombres contribuent à créer une atmosphère lourde, contrairement à ce que l'on observe dans les œuvres de Zorn et de Kittelsen.

5.1.2 La sélection d'exemplifications opposées de la nordicité

La présentation de ces seize œuvres met en évidence l'impossibilité de procéder à une analyse détaillée de chacune d'elles : nous ne ferions qu'effleurer leurs caractéristiques plastiques et spatiales alors que la compréhension des structures des œuvres et de leurs effets de sens implique de longues descriptions. Outre l'espace que nous pouvons consacrer à chaque œuvre dans cette thèse, certaines considérations motivent la sélection des œuvres analysées en détail. Les distinctions nationales nous ont permis de situer les œuvres dans un déterminisme historique et de constater que la nordicité picturale est partagée par un ensemble de pays, mais cela étant entendu, il nous semble préférable d'analyser les œuvres en dehors de telles implications. Attendu que nous souhaitons à présent nous pencher sur les signes permettant d'exprimer la nordicité picturale, la priorité n'est pas d'analyser une œuvre de chacun des sous-groupes nationaux. Notre argumentation se basant sur l'hypothèse d'un développement catégoriel de la nordicité picturale entre les pôles des exemplifications typiques et atypiques, il nous semble judicieux d'analyser un exemplaire de

chacun. Ce choix correspond à la logique interne de la formation des catégories, qui permet d'identifier les objets présentant les propriétés les plus habituelles (lorsque comparés à un prototype notionnel²), sans toutefois que les éléments marginaux soient exclus d'emblée. Ces derniers permettent en outre d'établir les limites de la catégorie, mais concernent également l'apparition de nouvelles thématiques, liées à des changements de paradigmes esthétiques et à l'évolution des connaissances, en ce qui concerne les éléments naturels et les facteurs culturels se rapportant au domaine nordique. Sur cette base, nous avons distingué les paysages désertés de ceux comportant une présence humaine, chacun de ces types renvoyant à des possibilités représentationnelles distinctes.

Suivant ces remarques, nous en déduisons que la meilleure solution est d'étudier des œuvres présentant des caractéristiques opposées. Nous proposons donc d'analyser en détail une représentation typique désertée et une représentation atypique habitée de la nordicité picturale. Terminée en 1914, la première œuvre est un paysage hivernal d'Harald Sohlberg connu sous le titre *Vinternatt i Rondane* (Figure A.I 4). En tant que paysage d'hiver, cette œuvre est représentative de la nordicité picturale, bien qu'il s'agisse d'un paysage nocturne. Dans cette œuvre montrant un relief montagneux connu, l'accent n'est pas tant mis sur le rendu de la neige que sur la monumentalité de la montagne. Limitée aux teintes de bleu et de blanc, elle reprend néanmoins le code de couleur des images dominant l'imaginaire du Nord. La deuxième œuvre est le paysage estival *Midsommardans* d'Anders Zorn, réalisé en 1897 (Figure A.I 15) et représentant les festivités associées au solstice d'été. Présentant une multitude d'éléments étroitement liés aux traditions suédoises, le choix de cette œuvre s'impose par la complexité des thèmes abordés en relation avec le Nord, leur interprétation reposant sur la reconnaissance d'un code culturel. De l'ensemble des exemplifications de la nordicité de notre corpus, nous considérons que ces œuvres ne sauraient être plus opposées, tant sur le plan de leur iconographie, de leur plasticité et de leur manière de construire un espace illusoire. Ces différences ne reposent pas seulement sur le fait que l'une montre un paysage *pur* et que l'autre présente l'humain dans son

² Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, p. 11.

environnement. Si c'était le cas, nous aurions pu procéder à la sélection inverse, soit proposer d'analyser une exemplification typique habitée et une exemplification atypique désertée. Nous avons cependant rejeté cette option du fait que le prototype notionnel de la nordicité picturale n'appartient à aucun de ces types.

S'opposant à la fois sur le plan de leur contenu et de leurs caractéristiques formelles, *Vinternatt i Rondane* d'Harald Sohlberg (Figure A.I 4) et *Midsommardans* d'Anders Zorn (Figure A.I 15) dévoilent le paysage nordique et les éléments de l'imaginaire du Nord. Le fait que l'une soit considérée comme étant atypique ne lui enlève rien de sa nordicité, mettant plutôt en relief différentes possibilités représentationnelles. Force est de constater qu'*a priori*, l'œuvre de Zorn s'éloigne de l'idée que l'on se fait de la nordicité, qui est davantage évoquée par l'œuvre d'Harald Sohlberg ou d'autres paysages de l'hivernité que la représentation des festivités associées au solstice d'été. Georges Kleiber explique à ce sujet que la conception du prototype-concept amène à juger non pertinentes certaines propriétés pour la catégorie entière³. Il réfère aux critères déterminés par Eleanor Rosch, en vertu desquels a) la catégorisation de l'œuvre de Zorn comme représentation de la nordicité sera moins rapide que celle de Sohlberg; b) on ne monterait pas l'œuvre de Zorn comme exemple de la nordicité picturale à un enfant; c) *Midsommardans* ne peut servir de point de référence cognitif; d) ce n'est pas le premier exemple qu'on donnerait d'une représentation de la nordicité. En reprenant cet exercice avec l'œuvre de Sohlberg, nous obtenons les résultats contraires, l'œuvre étant suffisamment représentative pour constituer un exemple de la nordicité picturale ou être aisément classifiée comme telle. Bien qu'elles ne soient pas égales face aux horizons d'attente du spectateur, *Midsommardans* et *Vinternatt i Rondane* sont deux exemplifications de la nordicité. Attendu notre hypothèse d'un seuil de la catégorie situé du côté des exemplifications atypiques désertées, nous analyserons une troisième œuvre afin de comprendre la constitution, les limites et le fonctionnement de la nordicité picturale. L'œuvre en question est *Spring, Lower Canada* (Figure A.I 9) d'Alexander Y. Jackson, un paysage printanier où subsistent des traces de l'hiver.

³ Kleiber, *La sémantique du prototype*, p. 58.

Ce chapitre à vocation analytique vise à déterminer quels sont les éléments permettant de catégoriser les œuvres d'Harald Sohlberg, d'Anders Zorn et d'Alexander Y. Jackson parmi les représentations picturales de la nordicité et en quoi elles constituent respectivement un exemplaire typique et deux exemplaires atypiques. Dans un premier temps, il s'agira, pour chacune des œuvres, de présenter brièvement l'artiste ainsi que le contexte de production. Nous décrirons ensuite leurs variables perceptuelles et plastiques. À cet effet, nous prendrons comme point de départ le modèle descriptif de la sémioticienne de l'image Catherine Saouter, qui distingue les modes d'organisation de la plasticité (registres de la couleur et du clair-obscur, lignes et formes, réseaux, cadre, composition, texture) et de l'iconicité (champ ou hors-champ, contextualisation ou décontextualisation, taille des plans, échelle des plans, point de vue, marques temporelles)⁴. À des fins pratiques, nous proposons certains aménagements en regroupant des aspects : la couleur et le clair-obscur; les lignes, les formes, les réseaux et les textures; la composition, le point de vue, la contextualisation et le hors-champ; la taille et l'échelle des plans. Afin de faciliter la lecture, nous identifions les formes en prenant garde à ne pas trop entrer dans l'interprétation. Nous reconnaissons néanmoins que la description, aussi objective soit-elle, relève déjà de l'interprétation, ne serait-ce que par la mise en ordre des idées qu'elle opère. Nos descriptions empruntent également à la grammaire du langage visuel de Fernande Saint-Martin⁵, pour l'étude des colorèmes et des formes en coprésence dans les œuvres. Son modèle topologique nous permet d'analyser les rapports entre régions du tableau et les effets de distances liés à l'utilisation des systèmes perspectivistes. Enfin, dans la dernière partie de ce chapitre, nous procéderons à une analyse croisée des œuvres, dans laquelle il sera question de l'identification des signes plastiques, iconiques et spatiaux permettant d'identifier les tendances représentationnelles de la nordicité picturale privilégiées dans les œuvres d'Harald Sohlberg, Anders Zorn et Alexander Y. Jackson, puis de la vérification des valeurs nordiques artistiques.

⁴ Saouter, *Le langage visuel*, 215 p.

⁵ Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*.

5.2 *Vinternatt i Rondane*, exemplification typique désertée de la nordicité

5.2.1 Présentation de l'œuvre de Sohlberg et de son contexte de production

Harald Sohlberg (Figure A.II 1) occupe une place importante dans l'histoire de l'art norvégien, bien qu'il ne bénéficie pas de la popularité de son compatriote et contemporain Edvard Munch, ce dernier ornant les billets de mille couronnes norvégiennes (Figure A.I 81)⁶. Artiste polyvalent, Harald Sohlberg a réalisé des huiles sur toile, des aquarelles, des dessins et des lithographies, la majeure partie de ses œuvres ayant été produite entre 1887 et 1933. Selon l'historien de l'art norvégien Øivind Storm Bjerke, Sohlberg se décrit « [...] *as a person who viewed the world from a distance*⁷. » Il mène une vie isolée et a de la difficulté à s'intégrer parmi les autres artistes, qui le trouvent froid et réservé. Par leur facture visuelle unique, les œuvres de Sohlberg sont aisément reconnaissables : elles se caractérisent notamment par le soin apporté à la composition, au rendu des conditions atmosphériques et à la luminosité, créant des scènes où le temps semble avoir été suspendu. La figure de la sirène (Figure A.I 22), les rues de Røros (Figure A.I 82), les environs de Langøya dans le fjord d'Oslo et les montagnes de Rondane sont autant de thèmes récurrents de la production de l'artiste. De plus, les lieux auxquels réfère Sohlberg existent réellement. Cela dit, les thèmes qu'il aborde et sa façon de les représenter le situent du côté des symbolistes, mais sa démarche n'est pas sans rappeler celle des naturalistes : si certaines œuvres naissent d'un sentiment quasi mystique face à la nature ou encore, d'un questionnement existentiel, l'observation *in situ* joue un rôle important, bien qu'il en questionne l'objectivité.

L'artiste s'est fait connaître avec *Natteglød* (1893) (Figure A.I 57). Présentée lors de l'exposition nationale d'art norvégien (*Statens Kunstutstilling*) de 1894, cette œuvre – dont

⁶ En 1995, les œuvres d'Harald Sohlberg et d'Edvard Munch sont réunies dans une exposition majeure de la *National Academy of Design* de New York. Voir Øivind Storm Bjerke, *Edvard Munch, Harald Sohlberg : Landscapes of the Mind*, New York : National Academy of Design, 1995, 266 p.

⁷ *Ibid.*, p. 51.

le titre était alors *Evening Glow* – a fait sensation auprès de la critique et des autres artistes, justifiant son acquisition par la *Nasjonalgalleriet*⁸. Composée à partir de plusieurs points de vue, elle rompt avec la perspective linéaire, l'espace étant conçu à la manière de sphères séparées, selon l'analyse d'Øivind Storm Bjerke⁹. Elle marque en outre l'établissement d'un principe compositionnel fondamental utilisé dans d'autres œuvres de l'artiste, mettant l'accent sur des détails naturalistes, des formes stylisées et un plan clairement organisé. En 1912-1913, l'exposition d'art moderne scandinave organisée par l'*American-Scandinavian Society* a pour objectif d'éveiller l'intérêt des collectionneurs américains envers l'art scandinave, exposition que nous avons analysée dans le quatrième chapitre et dont avons présenté l'impact sur les artistes canadiens. Lors de cette exposition, les œuvres de Sohlberg reçoivent des critiques favorables et sont parmi les seules à trouver preneur. Selon les indications du catalogue¹⁰, les œuvres présentées par l'artiste sont *Autumn Landscape* (Figure A.I 83), *Fisherman's Cottage* (Figure A.I 84), *Afternoon, Wagon Road* et *Mountains, Winter Landscape* (Figure A.I 76). À l'exception d'un autoportrait de l'artiste, seule cette dernière œuvre y est reproduite (en noir et blanc)¹¹. Il s'agit de l'une des premières versions de la série des représentations des montagnes de Rondane réalisée par l'artiste. Enfin, soulignons que dans le catalogue, les titres originaux, les dates de production des œuvres, leurs dimensions ainsi que les collections dont elles font partie ne sont pas précisés.

Cette brève présentation de Sohlberg et de sa position dans l'histoire de l'art norvégien vise à introduire l'analyse détaillée de *Vinternatt i Rondane*, dans sa version de 1914. Selon Bjerke, Munch considérait qu'il s'agissait d'une des meilleures réalisations de Sohlberg¹². Nous justifions la catégorisation de ce paysage dans les exemplifications typiques désertées

⁸ Torsten Gunnarsson (dir. publ.), *A mirror of nature. Nordic Landscape Painting 1840-1910*, Helsinki, Oslo, Stockholm : Ateneum Art Museum, National Museum of Art, Architecture and Design, Nationalmuseum, 2006, p. 267.

⁹ Bjerke, *Landscapes of the Mind*, p. 56-57.

¹⁰ Brinton, *Exhibition of Contemporary Scandinavian Art*, p. 118.

¹¹ *Ibid.*, p. 152.

¹² Bjerke, *Landscapes of the Mind*, p. 73.

de la nordicité par l'évacuation de toute présence humaine et par la vision claire du Nord qu'elle illustre, en concordance avec l'image du paysage enneigé dominant l'imaginaire du Nord. Ceci est appuyé par la présence dans l'œuvre de plusieurs éléments s'inscrivant dans un imaginaire du Nord, mais également par des données extrinsèques. Par son titre, mais également par le relief distinct de la montagne, cette œuvre renvoie au parc national de Rondane, situé près de Lillehammer, dans la région de l'Oppland. C'est dans cette région que se trouvent les plus hauts sommets de la Norvège, certains atteignant près de deux mille cinq cents mètres. Henrik Ibsen a d'ailleurs situé une partie de *Peer Gynt* dans la région de Rondane¹³. Sohlberg aurait rencontré le motif lors d'un voyage de ski avec des amis à Pâques en 1899¹⁴, puis il serait de nouveau retourné dans cette région isolée à l'été 1900¹⁵ pour y séjourner deux années durant lesquelles il aurait travaillé sans relâche sur le motif. En préparation aux deux versions définitives de l'œuvre (1901 et 1914), Sohlberg aurait produit une vingtaine d'esquisses, ainsi qu'un nombre incalculable de dessins et de photographies entre 1899 et 1919¹⁶. À l'origine, le titre choisi est *Fjeld (Montagne)*¹⁷. Dans les premières versions, des skieurs sont représentés au pied de la montagne et les étoiles sont disposées aléatoirement. Ces skieurs seront éventuellement retirés de la composition, les étoiles redistribuées et une croix ajoutée sur le sommet le plus élevé (*Høgrenden*).

La version de l'œuvre de 1914 serait celle montrée et décrite par James Edward Hervey MacDonald dans sa conférence de 1931, qu'il désigne par le titre *Winter in the Mountains*¹⁸. Des indices laissent présumer que MacDonald décrit bel et bien cette version, notamment lorsqu'il qualifie l'œuvre de monochrome, mais nous avons des réserves à ce sujet. En effet, comme il s'agit d'une retranscription posthume, le choix de montrer la version de 1914 de

¹³ Henrik Ibsen, *Peer Gynt*, Paris : Flammarion, 1994, 339 p.

¹⁴ Varnedoe, *Nordic Art at the turn of the century*, p. 233; Ulla Tarras-Wahlberg Sonja, *Winter Land. Norwegian Visions of Winter*, catalogue d'exposition, De Norske Bokklubbene, 1994, p. 104.

¹⁵ Bjerke, *Landscapes of the Mind*, p. 52.

¹⁶ Sonja, *Winter Land*, p. 104.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ MacDonald, « Scandinavian art », p. 9-35.

l'œuvre de Sohlberg – tout comme le choix des autres images d'ailleurs – pourrait bien être une erreur de l'éditeur, à moins que celui-ci ait eu accès aux diapositives de l'artiste (à condition qu'elles n'aient pas été perdues). Cela dit, MacDonald et Harris ont plutôt vu une version plus ancienne de l'œuvre, lors de leur visite de l'exposition de Buffalo en 1913. Ladite version de 1901, une aquarelle de la collection Hilmar Reksten qui se trouverait désormais à la *Fjosangersamlingene* à Bergen, aurait été peinte *in situ*, en plein hiver, nuit après nuit à la lumière d'une lampe acétylène¹⁹. Bergen et Oslo, les deux principales villes de Norvège, posséderaient ainsi chacune leur version de l'œuvre de Sohlberg. D'une version à l'autre, ce sont sensiblement les mêmes éléments qui sont repris, à la différence que certaines comportent des personnages à ski, des habitations ou une présence animale. Une étude de l'artiste présente même le sujet au lever du soleil, de façon schématique, dans les teintes de blanc et de rose (Figure A.I 23). Malgré ces variantes, la configuration générale du massif demeure la même. Par ses nombreuses reprises de ce motif, l'artiste est parvenu à exprimer une vision de la nordicité picturale reconnue par ses pairs (dont MacDonald) et par les institutions muséales de son pays. Sohlberg propose une réinterprétation d'un paysage connu dans laquelle il ne retient que les traits essentiels, mettant l'accent sur les signes plastiques forts du Nord que sont le bleu et le blanc et sur une spatialité vaste et dégagée. L'effet de sens de cette représentation des montagnes de Rondane dépasse son référent, le langage pictural étant en lui-même signifiant par sa capacité à évoquer la nordicité.

La version de 1914 de *Vinternatt i Rondane* se trouve aujourd'hui à Oslo, mais nous avons également eu l'opportunité de voir une version de 1911 dans le cadre de l'exposition *A Mirror of Nature*²⁰. Entre nos visites de la *Nasjonalgalleriet*, la disposition des œuvres a été repensée et l'œuvre de Sohlberg a été déplacée de la première salle de l'aile de droite

¹⁹ Varnedoe, *Nordic Art at the Turn of the Century*, p. 233.

²⁰ Exposition *A Mirror of Nature. Nordic Landscape Painting 1840-1910*, The Ateneum Art Museum, Helsinki, (21 avril – 27 août 2006), The National Museum, Stockholm (30 septembre 2006 – 14 janvier 2007), The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo (15 février – 20 mai 2007), The Minneapolis Institute of Arts (24 juin – 2 septembre 2007), The Statens Museum for Kunst, Copenhague (6 octobre 2007 – 20 janvier 2008), organisée par les Musées Nationaux Nordiques.

au deuxième étage vers la salle du fond, près de celle consacrée à Edvard Munch²¹. Cette organisation muséologique met l'œuvre en valeur, puisqu'elle permet de s'assurer qu'elle sera vue – sachant que la plupart des touristes se dirigent vers les œuvres de Munch – tout en lui octroyant une position plus en retrait, invitant à la contemplation. Dans cette même salle, on retrouve notamment *En blomstereng nordpå* (1905) de Sohlberg (Figure A.I 58) ainsi que l'œuvre *Sommernatt* d'Eilif Perterssen (Figure A.I 12). Le format rectangulaire de cent soixante par cent quatre-vingts centimètres de *Vinternatt i Rondane* donne l'impression que le tableau est presque carré. Par ses dimensions, il s'agit de l'œuvre la plus imposante de notre corpus, son format dépassant celui privilégié par la plupart des compatriotes de l'artiste, aussi bien contemporains que ceux de la génération précédente. La monumentalité étant un thème central du paysage romantique, on retrouve néanmoins des œuvres de très grandes dimensions chez Johan Christian Dahl, comme c'est le cas de *Fra Stalheim* (1842) (Figure A.I 85). L'œuvre de Sohlberg dont il est ici question est une huile sur toile montée sur un châssis de bois. Elle est présentée dans un cadre de bois noir muni dans le bas d'une plaque métallique gravée (Figure A.II 2). Une bordure dorée fait office de frontière entre l'œuvre et le rebord à l'intérieur du cadre, celui-ci étant globalement en bon état.

La plaque métallique apposée au cadre de l'œuvre apporte des indices contemporains à son installation. Le nom et l'année de naissance de l'artiste sont indiqués, mais pas la date de son décès, indiquant qu'elle a été gravée de son vivant. Il pourrait donc avoir choisi le cadre. Le titre n'est pas le même que celui sous lequel l'œuvre est habituellement connue, mais plutôt "*Vinternatt i Fjeldene*", *Rondane*. Le fait que le terme *Rondane* soit à l'extérieur des guillemets révèle qu'il ne s'agit pas tant d'un élément du titre que d'une indication de la localisation représentée. Cette plaque spécifie que l'œuvre a été produite sur une période de dix ans, le tableau ayant été entrepris en 1904. Enfin, l'inscription « *Gave fra Skisreder*

²¹ Les œuvres d'Edvard Munch sont particulièrement valorisées par la *Nasjonalgalleriet*. Elles attirent certainement un grand nombre de visiteurs, de par la renommée mondiale de Munch. À plusieurs endroits, des écriteaux indiquent dans quelle direction se trouve l'œuvre *Livet dans* ou *La danse de la vie* (1899-1900). De plus, le site Internet consacre une page à chacune des œuvres de l'artiste dans sa collection, ce qui n'est pas le cas d'autres œuvres importantes de cette période.

J.°B. Stang » indique qu'il s'agit d'une donation plutôt que d'une acquisition du Musée. Le donateur est un armateur norvégien d'Oslo qui possédait de nombreux navires (Stadion II, Stalheim, Standard, Stanja, Star, Stargard)²². Ses placements lui ont permis d'amasser une fortune considérable avant la Première Guerre mondiale, qu'il a investie dans l'art norvégien et international. Sa collection comprenait entre autres des œuvres de Cézanne, Renoir, Gauguin²³ et Van Gogh²⁴. À l'époque, dans les pays scandinaves, les collectionneurs les plus importants sont des industriels ou des hommes d'affaires qui, par leurs donations, ont contribué aux collections des musées nationaux. Parmi ces collectionneurs, on retrouve les Norvégiens Olaf Fredrik Schou, Hilmar Reksten et Rasmus Meyer. Une esquisse de 1911 des montagnes de Rondane de Sohlberg fait partie de la collection de ce dernier à Bergen²⁵.

5.2.2 Description de l'œuvre

Les registres de la couleur et du clair-obscur

Aucune reproduction ne parvient à rendre avec exactitude les couleurs de cette œuvre, comme c'est souvent le cas pour les différentes nuances de bleu, qui s'affichent aussi mal à l'écran qu'elles ressortent à l'impression si l'on ne prend pas les précautions nécessaires.

²² Siri Lawson, sous « Ship Index by Shipping Company (Norwegian Ships 1939-1945) », <http://www.warsailors.com/freefleet/shipcoindex.html> (consulté le 20 septembre 2012).

²³ Troels Ussing, « Verdens dyreste maleri burde have hængt i Skandinavien » (Le tableau le plus cher du monde doit revenir en Scandinavie [je traduis]), Kunstkup.dk. Nyheder – køb – Bytte – salg, 26 février 2012 : <http://www.kunstkup.dk/verdens-dyreste-maleri-burde-have-haengt-i-skandinavien> (consulté le 28 juin 2012).

²⁴ *La Mousmé* (1888) de Vincent Van Gogh a fait partie de la collection Stang : « *The Stang collection was visited in January 1929 by Cesar de Hauke and Germain Seligmann [...]. The collection was described, and this painting reproduced, by Paul Jamot in "L'Art français en Norvège," La Renaissance February 1929. This painting, however, was already sold by Dr. Alfred Gold to Reid & Lefèvre by that time. [...] Gold was selling pictures from the Stang collection over a number of years* ». The Collection. National Gallery of Art, Washington DC, en ligne : <http://www.nga.gov/collection/gallery/gg84/gg84-46343.0-prov.html> (consulté le 28 juin 2012).

²⁵ Sonja, *Winter Land*, p. 105.

Dans le cas particulier de cette œuvre, les couleurs, telles que reproduites, sont souvent trop foncées ou trop saturées alors qu'en réalité, leur application est toute en finesse et en transparence. Sur d'autres reproductions, les couleurs sont trop claires, comme si l'œuvre avait été illuminée par-derrière pour mieux en faire ressortir les nuances. Devant l'œuvre, à moins qu'il puisse contrôler tous les aspects techniques, le photographe se voit dans l'obligation de faire des choix qui affecteront la reproduction, même s'il vise la fidélité par rapport à l'œuvre. En reconnaissant cette difficulté pour avoir comparé les reproductions de nombreuses sources – y compris celles de la *Nasjonalgalleriet* dont le bleu ne laisse pas voir les reflets verdâtres du tableau –, nous nous sommes fait un devoir de mémoriser au mieux les couleurs et autres détails de l'original une fois devant l'œuvre. Ces souvenirs, nous avons pu les réactualiser lors d'une visite subséquente du Musée à Oslo. Notre mémoire nous a semblé être un guide fidèle, mais le souvenir d'une nuance demeure imprécis et insaisissable, de la même manière que celui d'une odeur ou d'un son, de par la mouvance continuelle de la pensée. Il est d'autant plus difficile de l'exprimer afin de le transmettre à quelqu'un qui n'a pas vu l'œuvre. C'est néanmoins ce que nous allons tenter d'accomplir en décrivant cette œuvre. Nous ne prétendons pas avoir surmonté cette difficulté, mais nous l'avons prévenue en accompagnant nos observations de notes consignées *in situ*.

Pour demeurer dans le registre de la couleur, l'œuvre se présente comme un camaïeu de bleus de chromaticité proche. Le champ chromatique restreint dans lequel les nuances s'inscrivent permet d'ailleurs de la considérer comme un monochrome. Bien qu'on puisse les distinguer, les différents bleus utilisés ont presque la même valeur. Nous n'avons pas la possibilité technique de valider cette hypothèse, mais nous estimons néanmoins que leurs coordonnées colorimétriques les situent dans une zone restreinte les unes par rapport aux autres. Le bleu de l'œuvre – nous avons conscience qu'il s'agit ici de plusieurs nuances de bleu, mais nous nous permettons d'emprunter ce raccourci à cause de son rendu – est de tonalité moyenne à foncée et il peut être qualifié de profond. Il ne s'agit pas d'une teinte pure, du gris lui ayant été additionné. La teinte de base, celle qui se dégage du mélange des différents bleus, se situe quelque part entre le cobalt, le prusse et le turquin, tout en prenant des nuances violacées à certains endroits. Toutefois, ce qui frappe devant l'œuvre

et qu'aucune reproduction ne parvient à rendre, ce sont les reflets verdâtres observables dans la plupart des régions du tableau, selon l'angle et la lumière. Cette patine tire à la fois vers le glauque, le céladon et le bleu pétrole. En conséquence de la palette chromatique limitée, les contrastes ne sont pas créés par les couleurs, puisqu'il n'y a pas de rupture ni de transition vers d'autres teintes que le bleu. Les contrastes sont plutôt causés par le registre du clair-obscur lié au dégradé et au rabattement du bleu.

Par rapport aux tonalités, le bleu est plus foncé près des bordures inférieure et supérieure, un peu plus clair dans les tiers juste au-dessus et au-dessous de ces zones, puis beaucoup plus clair dans le bandeau central. Le point le plus lumineux se situe au centre, dans le bas du tiers supérieur de la composition, au-dessus du creux de la masse claire de la montagne, mais au même niveau que les pointes latérales. L'impression de luminosité se dégageant de ce point est accentuée par une pointe de jaune, dont le contraste avec le bleu contribue à cet effet. D'autres petites touches claires, mais pas aussi lumineuses que l'astre central, ponctuent la partie supérieure de la composition. Quant aux éléments les plus foncés de la composition, ils sont concentrés sur les côtés dans le bas du tableau, certains de ces éléments atteignant le centre ou le dépassant. En somme, les teintes sont dégradées vers un bleu très clair au centre de la composition, laissant transparaître du blanc par endroits, et elles sont rabattues vers le noir profond pour les éléments bordant les côtés dans le bas de la composition, au premier plan. Ces réseaux de lignes (des arbres) sont les zones les plus foncées de la composition. Certaines de ces lignes (des branches) sont d'un noir opaque, de par l'accumulation de matière qui les constitue (des empâtements qui rappellent la texture de l'écorce). D'autres lignes sont en transparence, la couleur étant diluée (et non pas dégradée) graduellement vers le centre de la composition de façon à créer une profondeur illusoire. Cette profondeur illusoire demeure limitée, puisque ces arbres sont regroupés au premier plan. Des rappels de la teinte foncée des arbres se trouvent dans la moitié inférieure du tableau, mais elle y est considérablement diluée.

Les lignes, les formes, les réseaux et les textures

À l'instar des autres tableaux, les formes sont créées par des lignes tracées et des lignes virtuelles, ces dernières naissant de la jonction de deux zones de couleur ou, comme c'est le cas ici, de nuances différentes. En plus de délimiter les formes, ces lignes ont pour fonction d'organiser et de rythmer la composition en créant une profondeur et en divisant les zones. Dans l'œuvre de Sohlberg, les lignes tracées sont les plus foncées. Ainsi, plusieurs lignes verticales, tortueuses et courbées, donnent corps à la végétation au premier plan par leur superposition et par des jeux de transparence. Ces lignes forment les réseaux que constituent les branches des arbres. Pour les deux arbres du premier plan, qui sont formés par des lignes épaisses et presque droites, ces lignes sont complétées par des masses irrégulières représentant le feuillage. Parmi les lignes des arbres, certaines sont épaisses et formées de plusieurs traits, mais la plupart sont d'une grande finesse. À l'exception de traits d'une épaisseur moyenne suggérant du bois cassé, à gauche vers le centre, la longueur des lignes est directement proportionnelle à leur épaisseur, les lignes les plus fines étant généralement les plus courtes. Juste à droite du centre, une ligne horizontale courbée dont la pointe est dirigée vers le haut suggère une racine sortant du sol. Au centre dans le tiers inférieur de la composition, plusieurs lignes sinueuses horizontales ou obliques se fondent à la composition, par leur nuance beaucoup plus pâle que les lignes des arbres bordant les côtés. Ces lignes ont pour effet de creuser une vallée au pied du massif central en donnant une texture irrégulière au sol, participant ainsi à l'illusion de profondeur. Alors que les lignes des arbres s'entrecroisent et se superposent, celles de la vallée se touchent par endroits, mais ne se croisent jamais.

Sujet central de la composition, le motif de la montagne est structuré par un ensemble de lignes plus ou moins estompées. En créant des ombrages, ces lignes donnent corps aux différentes « étapes » vers les sommets, en langage alpin. Il en résulte un ensemble de formes aux pourtours arrondis se superposant les unes aux autres, les plus petites devant les plus grandes de façon à donner, une fois de plus, l'illusion de la profondeur. La juxtaposition des formes de la montagne crée donc une impression de volumétrie. Ces

formes sont pour la plupart fermées au sens où leurs frontières sont définies, bien que ce ne soit pas par des traits prononcés. La frontière entre le massif et le sol n'est pas vraiment marquée, si ce n'est par la transition entre la nuance pâle de la montagne et celle un peu plus foncée du sol, le tout atténué par quelques ombrages. Cela a pour effet de créer une zone tampon masquant la limite où se termine l'un et commence l'autre. Le dessus du motif central, pour sa part, se découpe nettement de la partie supérieure de l'œuvre. En s'approchant de l'œuvre, on constate qu'une ligne continue de la teinte la plus foncée de la partie supérieure du tableau – celle que l'on retrouve près du cadre – suit les contours irréguliers des sommets. Cette ligne est nette, mais estompée vers le haut. Ce qui semble être *a priori* une ligne virtuelle est donc une ligne tracée, qui a pour effet d'accentuer le contraste entre la zone supérieure et la zone mitoyenne de l'œuvre. Le contraste n'est pas aussi flagrant vers la zone inférieure, où la transition est plus douce. L'étoile centrale est composée de cinq traits, tout comme les autres étoiles à gauche de la composition, ces dernières étant plus petites. Enfin, à l'intérieur de la deuxième pointe vers la droite, qui correspond au sommet le plus élevé, une croix semble être tracée à la cire blanche, par sa façon de refléter la lumière et sa texture qui se distingue des autres textures de l'œuvre.

Dans les premières analyses que nous avons faites de l'œuvre, telle que reproduite dans l'ouvrage de Kirk Varnedoe²⁶, notre perception était faussée par le procédé de reproduction mécanique, dont les effets sont d'unifier les éléments, d'effacer les textures et comme nous l'avons mentionné plus haut, de modifier les couleurs. Les signes d'usures sont également atténués, le verni craquelé de l'œuvre n'étant pas visible sur les photos. Ainsi, nous croyions que la montagne était rendue à l'aide de la technique de l'*impasto*, qui vise à appliquer une quantité importante de matière pour façonner des éléments d'apparence tridimensionnelle, alors qu'il en est tout autre. Devant le tableau, on constate que la matière est appliquée en couches minces, dont la superposition laisse voir les empâtements à certains endroits, comme pour les traits des branches des arbres. La matière est appliquée uniformément dans les zones ombragées du massif montagneux alors qu'elle semble avoir

²⁶ Varnedoe, *Nordic Art at the Turn of the Century*, p. 232 (cf. figure 98).

été grattée sur certaines de ses faces, comme si on avait utilisé une aiguille ou frotté une laine d'acier à la surface du tableau. La pointe complètement à droite se distingue des autres parties du massif par une densité et une opacité dues à une plus grande présence de peinture blanche (la toile ne transparaît pas), ce qui a pour effet d'accentuer son poids visuel. Des traits dans le tiers inférieur suggèrent la présence de maisons ensevelies sous la neige, au centre de cette zone vers la droite : le toit est de la couleur dominante, comme s'il était recouvert de neige, mais la façade se distingue par une teinte plus foncée. Au pied de la montagne à environ soixante centimètres du cadre à gauche, une tache mate indique qu'un élément a pu être effacé sans que l'artiste ne parvienne parfaitement à le camoufler (pratiquement indécélables, sur les reproductions). Ces traces étant invisibles à moins d'un examen approfondi, nous considérons tout de même que cette scène ne comporte aucune présence humaine, contrairement à d'autres versions de l'œuvre peintes par Sohlberg.

La composition, le point de vue, la contextualisation et le hors-champ

L'œuvre est structurée par trois bandes horizontales (Figure A.II 3), chacune de ces bandes étant organisée de manière différente. Une majorité de lignes et de textures représentées se trouvent dans la bande inférieure, les volumes constitués par des formes fermées aux contours estompés sont concentrés dans celle du centre et l'uniformité de la bande supérieure n'est brisée que par quelques points. Ces bandes sont d'égale importance, bien que celle du haut empiète sur celle du centre à cause de l'irrégularité de leur frontière commune. Les teintes sont dégradées suivant ces bandes, à partir du haut et du bas du tableau vers le centre de la composition. Ainsi, les tiers inférieurs et supérieurs ont à peu près la même valeur alors que le massif central est d'une tonalité beaucoup plus claire. Ce positionnement du massif central entre deux bandeaux sombres a pour effet de le rendre lumineux par rapport à l'ensemble de la composition. Concentrée dans le bandeau central, la montagne résulte d'une densité dynamique qui en fait une figure²⁷, celle-ci se découpant

²⁷ Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, p. 96.

sur le fond que constituent les deux autres régions de l'œuvre. Généralement, ce type de composition divisant le tableau en trois bandes horizontales donne l'impression que l'œuvre est plus large qu'elle ne l'est en réalité, les bandes étirant l'œuvre. Cependant, ce n'est pas l'effet d'optique obtenu dans cette œuvre, puisque le motif de la montagne semble plutôt compacté, comme si le cadre le resserrait sur les parois de façon à le contenir entièrement. Cet effet est accentué par le format presque carré de l'œuvre, mais aussi par le fait que la presque totalité du massif central est contenue dans la composition. Les diagonales sur les côtés montrent une dénivellation suggérant la fin de la montagne à l'extérieur du tableau.

Les arbres sur les côtés évoquent aussi un hors-champ, leur coupure laissant supposer la poursuite d'une forêt clairsemée à l'extérieur du cadre de l'œuvre. Concentrée dans le tiers inférieur du tableau, la végétation est disposée en deux groupes dont le poids visuel est équivalent, les arbres les plus grands bordant le cadre. Ces derniers atteignent un peu plus de la moitié du tableau, de façon à ce qu'une ligne virtuelle relie leur cime en passant juste au-dessus de la pointe centrale. Par sa disposition latérale, cette végétation agit à la manière d'œillères en refermant la composition sur les bords, de façon à ce que la vallée au pied du massif soit entièrement circonscrite. Cette configuration de l'espace a pour effet de diriger le regard vers le centre, l'espace dégagé de la partie inférieure l'invitant à pénétrer dans l'œuvre. De plus, l'œil est inévitablement attiré vers la zone la plus lumineuse, située au centre de la composition. Cette zone, représentant le massif montagneux, est divisée en deux parties équivalentes, comprenant chacune un sommet situé sensiblement à la même hauteur, si ce n'est un peu plus haut à droite. Conjugée à la disposition de la végétation, cette organisation confère à *Vinternatt i Rondane* une symétrie relative, dont l'axe est déterminé par l'étoile centrale, la pointe située dans le creux au centre du massif et la racine sortie du sol dans le bas du tableau (Figure A.II 3). Tout est donc mis en œuvre pour attirer le regard sur le motif central du tableau. Enfin, par sa position entre deux bandes plus foncées, le massif montagneux (considéré en tant que forme) se trouve dans un rapport topologique d'emboîtement par rapport aux zones supérieure et inférieure.

La taille et l'échelle des plans

Ce paysage s'inscrit dans un plan de très grand ensemble, soit un panorama dont la fonction est de décrire. Par rapport à un observateur qui se tiendrait devant le tableau, la montagne, qui constitue le motif central, est située à une distance publique²⁸. Bien que cette œuvre prenne modèle sur un paysage réel, nous sommes néanmoins devant un espace illusoire, dans lequel les distances sont représentées entre autres à l'aide de la perspective atmosphérique. Saint-Martin souligne que ce type de perspective permet la représentation de grandes distances, l'un de ses effets étant d'accentuer les relations entre les masses²⁹, ce qui dans l'œuvre de Sohlberg est manifeste avec la montagne. La distance représentée renvoie à un palier éloigné de l'espace occupé par le spectateur de l'œuvre, la scène étant située en dehors de son domaine d'influence, bien au-delà de son aire visuelle de vie³⁰. Par rapport aux différents plans articulant le champ visuel, la région au premier plan est celle où se trouvent les arbres alors que le fond (presque) uni du ciel correspond à la région la plus éloignée, cette dernière se poursuivant indéfiniment. La montagne et la plaine constituent deux plans intermédiaires situés à des distances variables. Comme c'est généralement le cas avec la perspective atmosphérique, les textures et les contours des objets sont atténués en fonction de leur éloignement dans l'espace de la représentation, à l'exception de la ligne de démarcation entre la montagne et le ciel qui est nette.

Deux autres systèmes perspectivistes cohabitent dans cette œuvre : le premier plan (les arbres) s'inscrit dans une perspective projective³¹ en se superposant aux trois autres plans (la plaine, la montagne et le ciel), mais la profondeur est aussi construite selon une perspective par étagement. Selon Saint-Martin, dans ce type de construction spatial, l'éloignement est déterminé par un trajet du bas vers le haut de la composition³². Ainsi, la

²⁸ Hall, *La dimension cachée*, p. 155-156. Distance située de trois mètres soixante à l'infini.

²⁹ Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, p. 180.

³⁰ Carrière, « Le paradigme de la communication cartographique », p. 103.

³¹ Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, p. 177.

³² *Ibid.*, p. 181.

profondeur est générée par les trois bandes horizontales divisant l'œuvre, celle du haut signifiant le lointain alors que les deux autres – la zone du centre et celle du bas – correspondent respectivement à un plan intermédiaire éloigné et un plan plus rapproché. La ligne d'horizon se trouve quelque part entre ces deux plans, dans la moitié inférieure du tableau, ce qui situe le point de vue sur le motif central légèrement en plongée, à la manière d'un observateur situé sur un promontoire. Cet observateur adopte ainsi le point de vue de l'artiste sur le paysage, mais il est maintenu à distance. L'absence d'obstacles visuels lui permet toutefois de conquérir cet espace par la vue. Enfin, le nombre restreint d'éléments et leur organisation symétrique confèrent à l'œuvre stabilité et équilibre. Comme nous l'avons souligné dans le troisième chapitre, l'espace représenté peut correspondre à un espace appris et même vécu³³ : c'est le cas pour Sohlberg, qui a fréquenté ce lieu bien avant de le peindre, des observateurs de l'œuvre pouvant également être dans cette situation.

5.3 *Midsommardans*, exemplification atypique habitée de la nordicité

5.3.1 Présentation de l'œuvre de Zorn et de son contexte de production

Formé à Londres et à Paris, où il est à la tête de la colonie d'artistes suédois³⁴, Anders Zorn a passé la majeure partie de sa vie à Mora, dans sa Dalécarlie natale. Avec Carl Larsson, qui résidait également en Dalécarlie (à Falun), il est l'un des artistes suédois les plus populaires de la fin du XIX^e siècle et il acquiert rapidement une renommée internationale. À ce titre, il a été commissaire à la *World's Columbian Exposition* de Chicago en 1893, ce qui lui a donné l'opportunité de tisser des liens avec des collectionneurs américains³⁵. Selon

³³ Carrière, « Le paradigme de la communication cartographique », p. 100.

³⁴ William Hauptman, *Impressions du Nord. La peinture scandinave de 1800-1915*, Catalogue d'exposition (Lausanne, Musée de l'Hermitage), Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 2008, p. 24.

³⁵ William E. Hagans, « Saint-Gaudens, Zorn and the Goddesslike Miss Anderson », *American Art*, The University of Chicago Press, vol. 16, no. 2, été 2002, p. 66-69; Alan Chong, « Mrs. Gardner's Two Silver Boxes by Christian Eriksson and Anders Zorn », *Cleveland Studies in the History of Art*, vol. 8, 2003, p. 222.

Sven Lidberg, auteur du catalogue raisonné de la production de Zorn, il aurait d'ailleurs peint le portrait de trois présidents américains (Grover Cleveland en 1899, William Taft en 1911, Theodore Roosevelt en 1905) lors de ses voyages aux États-Unis³⁶. C'est en assistant à la fête de la Saint-Jean suédoise³⁷ que Prince Eugen, lui-même artiste³⁸, aurait suggéré à Zorn de représenter cette scène (Figure A.II 4)³⁹. L'artiste aurait d'abord effectué une esquisse rapide à l'huile de format horizontal, datée de 1896 et conservée au *Zorn Museet* à Mora⁴⁰, avant de réaliser la version définitive de l'œuvre l'année suivante, connue sous le titre de *Midsommardans* et conservée au *Nationalmuseum* de Stockholm. Dans des documents autobiographiques, l'artiste décrit les circonstances lui ayant inspiré l'œuvre :

This work was painted in June and part of July after sunset and I am pleased to have done it. I had just given Morkarby [Mora] a new maypole. It was painted red every Midsummer and I realised and still realise that it is my solemn duty to be present and to lead the dressing of said pole. My farmhand, dear Verner, was in charge of raising the maypole on the stroke of midnight on Midsummer night. Once it was up, a reel was played and people danced hand-in-hand around the maypole and the yards in an endless snake of youngsters. There was dancing in one of the yards until sunrise. This is what my painting portrays⁴¹.

La scène se déroule donc après minuit, durant la journée la plus longue de l'année et malgré la clarté, le soleil est couché ou près de l'horizon. Zorn nous apprend également que l'*arbre de mai* (maypole) est peint en rouge, bien qu'il soit entièrement recouvert de fleurs et de

³⁶ Sven Lidberg, *Zorn Gallery*, sous l'onglet « About Anders Zorn » : http://zorngallery.se/kort_introduktion.htm (consulté le 30 septembre 2012).

³⁷ Cette fête est célébrée au solstice d'été, le 23 juin ou durant la fin de semaine la plus près.

³⁸ Consacrée à la préservation et à l'exposition de ses œuvres ainsi que celles d'autres artistes produites entre 1880 et 1940, Waldemarsudde (sa résidence) est administrée par l'État depuis sa mort. *Prins Eugens Waldemarsudde*, <http://www.waldemarsudde.se> (consulté le 19 juillet 2012).

³⁹ Varnedoe, *Nordic Art at the turn of the century*, p. 275

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Google Art Project, coll. du *Nationalmuseum*, Stockholm, *Midsummer Dance*, sous « détails » : <http://www.googleartproject.com/collection/nationalmuseum-stockholm/artwork/midsummer-dance-anders-zorn/462062/#details> (consulté le 10 août 2013). Le site Internet du *Nationalmuseum*, renvoie à cette vaste banque de données mise en ligne par Google, initiative à laquelle a participé le musée. À ce sujet, consulter le site du *Nationalmuseum*, sous « samlingarna », puis sous « Nationalmuseum del av Google Art Project » (en suédois) : <http://www.nationalmuseum.se/sv/Om-samlingarna1/Nationalmuseum-del-av-Google-Art-Project> (consulté le 18 juillet 2012).

verdure. Toutefois, de l'aveu de l'artiste, ce n'est pas tant le *maypole* que la danse qui se trouve au cœur de la représentation, dans *Midsommardans*. Nous verrons plus loin comment cela est appuyé par l'organisation des éléments de la composition.

Attribué par l'artiste, le titre de l'œuvre a pour fonction de situer temporellement le sujet et de décrire la scène représentée. En français, il est le plus souvent traduit par *Danse de la Saint-Jean*, mais la traduction anglaise *Midsummer dance* respecte davantage l'esprit du titre original : il met l'accent sur la fête associée au solstice d'été (l'événement naturel) plutôt que sur la célébration d'un saint chrétien (l'événement culturel). En guise d'introduction à l'œuvre, il nous semble opportun de dire quelques mots sur la fête qu'elle représente. *Midsommar* est la seconde célébration la plus importante en Suède après Noël, suivie de près par Santa Lucia, qui est pour sa part associée au solstice hivernal et célébrée le 13 décembre⁴². D'origines à la fois païennes et chrétiennes, ces deux célébrations mettent l'accent sur la luminosité nordique : *Midsommar* est célébrée durant l'une des plus longues journées de l'année alors que selon la croyance, Santa Lucia apporte la lumière durant la période la plus sombre de l'hiver⁴³. Au théâtre, le dramaturge suédois August Strindberg situe l'action de *Fröcken Julie* (1888)⁴⁴ au solstice d'été, tout comme l'a fait avant lui le dramaturge norvégien Henrik Ibsen dans *Sancthansnatten* (1853), qui peut être traduit par « la nuit de Saint-Jean ». L'œuvre la plus connue portant sur ce thème demeure sans doute *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare (c. 1590). En arts visuels, Edvard Munch reprend le thème de la danse de la nuit de la Saint-Jean dans *Livets dans* (Figure A.I 86), tout comme son compatriote Nicolaï Astrup dans *Priseld* (1915) (Figure A.I 87), à la différence que cette dernière représente le feu allumé pour l'occasion. Ces œuvres ne sont pas des cas

⁴² Selon le calendrier julien, la nuit la plus longue est celle du 13 décembre alors que l'actuel calendrier grégorien situe le solstice d'hiver au 21 décembre. *Lussinatt* est aussi célébrée en Norvège.

⁴³ Sweden.se. The official gateway to Sweden, Po Tidholm, « Lucia » et Agneta Lilja « Lucia December 13 » : <http://www.sweden.se/eng/home/lifestyle/traditions/celebrating-the-swedish-way/lucia> (consulté le 10 août 2013).

⁴⁴ August Strindberg, *Mademoiselle Julie : une tragédie naturaliste*, Belval : Circé, coll. « Théâtre », 2006, 91 p. *Fröcken Julie* a notamment été l'objet d'un film du réalisateur suédois Alf Sjöberg (1951, 90 minutes, *Svensk filmindustri*).

isolés dans la production artistique des Scandinaves et elles constituent autant d'exemples soulignant l'importance de l'événement.

Dans une autre œuvre où Zorn exploite le thème de la clarté de la nuit nordique, un personnage féminin dans une barque est tourné vers la rive qu'il tente de rejoindre et où l'on peut apercevoir deux minuscules personnages (Figure A.I 88). La composition de cette œuvre rappelle celle de *Midsommardans* en ce qu'elle place l'humain au premier plan, situe le point de fuite au coin supérieur droit de l'œuvre et présente une palette chromatique similaire. Si les deux œuvres représentent une nuit d'été nordique, elles s'opposent sur le plan iconique, en particulier en ce qui a trait à la contextualisation de l'œuvre. Les deux œuvres montrent des scènes de la vie en milieu rural (l'artiste peignait surtout des sujets locaux), mais l'espace de *Midsommardans* est fermé à l'arrière-plan par des constructions alors que *Midnatt* (1891) présente un endroit isolé où la seule construction humaine est la barque. Dans l'œuvre de 1891, un seul personnage tente de rejoindre l'autre rive alors que dans *Midsommardans*, la célébration implique plusieurs participants. L'été nordique et la danse ne sont pas des sujets isolés dans l'ensemble de la production de l'artiste, bien qu'aucun ne soit un sujet de prédilection. Dans sa carrière artistique, Zorn a principalement produit des portraits, des scènes de baignades et des nus, mais il a aussi peint le labeur des paysans et les habitants dans leurs loisirs. L'artiste a la réputation de travailler avec un nombre limité de couleurs, un autoportrait (Figure A.I 89) le montrant en ce sens avec une palette limitée au vermillon, au jaune ocre, au blanc et au noir. Pourtant, on a recensé à son décès deux cent quarante-trois tubes de peinture dans son studio à Mora⁴⁵. L'artiste a une prédilection pour les ocres, les beiges, les bruns, les rouges et les verts, mais rien ne justifie l'affirmation d'une palette limitée, ses œuvres présentant une multitude de couleurs.

En reprenant le thème de la nuit d'été nordique, Zorn s'inscrit dans une longue tradition qu'il adapte aux particularités régionales de la Dalécarlie. Pour l'anecdote, le couple représenté au premier plan serait le gagnant d'un concours de danse commandité

⁴⁵ Bob Bahr, « Sweden's Sargent », *American Artist*, Watson-Guption Publications, vol. 70, nos 1 à 6, 2006, p. 27.

par l'artiste⁴⁶. À l'époque, l'œuvre bénéficie d'une réception critique favorable. Lors de l'exposition universelle de Paris en 1900, elle a d'ailleurs permis à Zorn de gagner la médaille d'honneur pour la peinture⁴⁷. *Midsommardans* aurait été acquise par le *Nationalmuseum* le 3 avril 1903 pour la somme de dix mille couronnes⁴⁸. Selon une autre source, toutefois, l'œuvre aurait plutôt été offerte en cadeau au *Nationalmuseum* par l'Académie royale des arts de Suède la même année⁴⁹. Élevée au rang de chef-d'œuvre national, l'œuvre de Zorn orne les murs virtuels de la galerie de l'ambassade de la Suède dans l'univers en ligne de *Second Life* (Figure A.I 30), comme nous l'avons mentionné dans le deuxième chapitre. Cette présence virtuelle de l'œuvre de Zorn n'est pas anecdotique, mais elle témoigne à la fois de la reconnaissance de l'artiste et de l'importance de l'œuvre. Elle s'explique par la popularité de l'artiste, mais également par le thème de l'œuvre qui, en référant à une importante tradition suédoise, exprime la *suédoisité*⁵⁰ – le caractère de ce qui est suédois. Elle y est présentée aux côtés d'œuvres d'artistes contemporains à Zorn, soit *Strömkarlen (Näcken)* (1884) d'Ernst Josephson (à sa droite) et *Molnet* (1895) de Prince Eugen (non montrée). Enfin, notre dernière contemplation *in situ* de *Midsommardans* de Zorn remonte à quelques années et nous ne pouvons que déplorer les lacunes des notes que nous avons prises à l'époque de notre visite au *Nationalmuseum* de Stockholm, bien que l'œuvre nous ait alors fait une forte impression. Suspendue immédiatement à droite d'une porte menant vers la salle suivante, nous ne pouvons dire aux côtés de quelles œuvres elle se trouvait, si ce n'est qu'il s'agit en toute logique de contemporains suédois de l'artiste. D'une hauteur d'un mètre quarante par quatre-vingt-dix-huit centimètres de largeur, les dimensions de l'œuvre évoquent celles d'une fenêtre, nous invitant à y plonger le regard.

⁴⁶ Varnedoe, *Nordic Art at the turn of the century*, p. 275, citant Gerda Boëthius, *Zorn : Tecknaren, målaren, etsaren, skulptören*, Stockholm : Rotogravyr, 1949, p. 122.

⁴⁷ Varnedoe, *Nordic Art at the turn of the century*, p. 275; Hauptman, p. 24.

⁴⁸ Peter Alsing, *Anders Zorn, the Artist and Collector*, sous le titre « 1890-1904 », http://www.alsing.com/zorn_eng/18901904.html (consulté le 10 août 2013).

⁴⁹ Google Art Project, *Midsummer Dance*.

⁵⁰ Ce terme est généralement traduit en anglais par *swedishness*, qui constitue une façon plus élégante de décrire le caractère de ce qui est suédois ou se rapporte à la Suède. Par *suédoisité*, nous avons voulu reprendre la même forme que les termes consacrés par l'usage de *nordicité* ou *italianité*.

5.3.2 Description de l'œuvre

Les registres de la couleur et du clair-obscur

Telles qu'elles apparaissent dans l'ouvrage de Varnedoe⁵¹, les couleurs de la reproduction de *Midsommardans* sont plutôt fidèles à celles de l'œuvre, si ce n'est que la reprographie ne sait rendre la brillance des couleurs à l'huile. Devant l'œuvre, le spectateur est frappé par la luminosité de la composition, celle-ci étant accentuée par les contrastes de couleurs ainsi que par la juxtaposition des teintes foncées et claires. Ces zones ne sont jamais exactement noires ni d'un blanc pur, mais présentent plutôt un amalgame de teintes foncées ou claires. La palette chromatique de *Midsommardans* se décline dans les teintes de beige, de vert, de rouge, de brun et de noir, avec des touches d'ocre et de violet. De par la composition de l'œuvre, on déduit que l'artiste a principalement travaillé à partir du vert, du rouge et de l'ocre, couleurs qu'il a mélangées entre elles dans différentes proportions, notamment pour obtenir le brun. Il aurait ensuite dégradé et rabattu ces teintes de façon à aller chercher les beiges et les noirs. Dans l'ensemble, les couleurs sont rendues avec une grande subtilité et de multiples reflets que la description nous force à simplifier. L'œuvre présente plusieurs teintes dites de terre, mais le rouge, le vert et le blanc apportent brillance et vigueur à l'ensemble. Les teintes claires sont composées à partir d'une base blanche, mais nous présumons que le coin supérieur droit laisse transparaître le canevas de façon à accentuer la luminosité du ciel, la peinture blanche ayant un effet opacifiant. Les teintes et les tonalités sont organisées en couples d'oppositions rythmant la composition par leur disposition sur le plan. À cet effet, une masse d'un brun foncé aux proportions importantes occupe le côté gauche de la composition alors que le coin supérieur droit est ouvert sur une zone claire tirant sur le jaune, mais plus petite. D'autres éléments d'une teinte aussi claire sont concentrés à droite vers le centre de la composition, avec des rappels à gauche et en bas à droite. S'il ne s'agit pas d'un blanc pur, nous qualifierons néanmoins

⁵¹ Nous avons choisi cette reproduction après en avoir comparé plusieurs à l'œuvre originale. Varnedoe, *Nordic Art at the turn of the century*, p. 232 (figure 98 de l'ouvrage).

cette couleur de blanche par commodité. De façon générale, les teintes les plus claires sont concentrées à droite dans la moitié supérieure de la composition.

À l'exception du tiers supérieur du tableau (le ciel), ces zones claires sont associées à du noir, une combinaison de couleurs correspondant aux costumes des personnages. Le noir domine les habits des figures masculines, qui se distinguent par leur chapeau noir, en opposition à la coiffe blanche des femmes. L'homme au premier plan se démarque par un vêtement du même blanc que celui des personnages féminins. Ces vêtements présentent des motifs subtils dans les teintes de bleu et de violet, ces couleurs étant utilisées à petites doses. Dans le coin opposé à la maison rouge, en bas à gauche, le vert du sol gazonné offre un contraste au rouge. Cette zone est plus grande que la zone rouge, mais plus petite que la zone brune juste au-dessus. Avec le noir des costumes, le vert domine la partie inférieure du tableau alors que dans le haut, on retrouve une plus grande concentration de blanc, de brun et dans une moindre mesure, de rouge. Comme pour le noir, le rouge est couplé au blanc, selon un rapport dépendant de leur position. Ainsi, le blanc domine les costumes des femmes, dans lesquels le rouge a un rôle accessoire alors que la maison dans le coin supérieur droit est rouge, avec des détails architecturaux blancs. Elle se découpe sur le fond clair du ciel, mais elle présente également un contraste, quoique moins fort, avec le brun foncé du bâtiment rustique à sa gauche. La nuance exacte du rouge serait rouge de Falun, une information qui ne peut être validée que par la comparaison d'un échantillon avec l'œuvre originale. L'architecte Justyna Tarajko-Kowalska souligne que le rouge de Falun correspond à un ensemble de nuances chaudes rouge foncé dont les valeurs sont comprises entre Y65R et Y85R, gagnant en intensité sous la lumière des soirs d'été⁵². Ce pigment est originaire de la région, de laquelle lui vient son nom. *Falurödfärg* étant une peinture cuite⁵³, elle se prête davantage à la construction qu'à la création artistique. Dans l'œuvre de Zorn,

⁵² Justyna Tarajko-Kowalska, « Red Colour & Light in Architecture », in *Colour and Light in Architecture* : Actes du premier colloque international (11-12 novembre 2010), sous la dir. de Pietro Zennaro, Venise : Università Iuav di Venezia, p. 95.

⁵³ Au sujet de son procédé de fabrication, consulter le site Internet *Falu Rödfärg*, sous l'onglet « The technique » : http://www.falurodfarg.com/eng/?page_id=200 (consulté le 10 août 2013).

elle représente d'ailleurs une maison, le rouge des costumes des personnages féminins n'étant pas exactement de la même teinte.

Les lignes, les formes, les réseaux et les textures

De par la multitude d'éléments qui la composent, *Midsommardans* comporte un grand nombre de lignes, de formes et de textures représentées. De façon similaire aux couleurs, les lignes et les formes sont agencées en groupes, qui sont eux-mêmes organisés en réseaux complexes. La plupart des lignes sont créées par la juxtaposition de zones de nuances différentes, la démarcation entre ces zones créant une ligne virtuelle. Ces lignes sont plus nettes à certains endroits qu'à d'autres, en particulier lorsqu'elles posent une distinction entre deux zones unies, une foncée et l'autre claire, comme c'est le cas entre les bâtiments et le ciel dans le haut de la composition. À ces lignes de démarcation s'ajoutent des lignes tracées qui, de manière générale, servent à structurer l'intérieur des formes, en ajoutant des détails ou en créant des effets de textures. Sur le plan des textures représentées, la rugosité des constructions s'oppose à la souplesse de l'herbe et l'aspect lisse du ciel contraste avec le froissé des vêtements. Malgré l'abondance d'éléments et de figures, les formes peuvent être regroupées selon trois types : les formes géométriques aux contours rigides des bâtiments, les formes arrondies et souples des figures humaines, les formes irrégulières faisant office de fond. Ce fond se divise en deux zones dont le traitement pictural est différencié (le ciel et le sol). Dans le coin supérieur droit, le ciel est lisse, vaporeux et relativement uniforme. Au coin opposé (et se poursuivant sous les danseurs), le sol occupe un peu plus de la moitié inférieure du tableau. Il présente une texture irrégulière, créée par l'alternance du brun de la terre et du vert de l'herbe, qui se superpose au premier plan par de petits traits obliques.

Aux formes géométriques des éléments construits se superposent d'autres formes aux contours nets et réguliers de façon à en figurer les détails architecturaux : des rectangles et un demi-cercle pour les fenêtres et la porte ainsi que des triangles pour les toits. En haut à

gauche, un grand nombre de lignes horizontales et obliques apportent des détails quant aux matériaux et aux méthodes de constructions privilégiés pour les bâtiments rustiques. Par rapport à ce bâtiment, la texture lisse et uniforme de la maison rouge à sa droite présente un contraste marqué. De par le point de vue frontal ou presque sur ces deux bâtiments, on n'en voit pas les côtés et les seules lignes en marquant le volume sont celles des corniches des toits. À droite, un autre édifice incomplet est représenté par un triangle surmonté d'un rectangle au-dessus duquel se trouve une croix, signe identifiant une église. Dernier élément construit, le *maypole* est formé d'un ensemble de lignes : un grand trait vertical surmonté d'une forme irrégulière (un drapeau), entrecoupé de deux traits obliques se croisant, puis d'un trait perpendiculaire complété d'un cercle à chacune de ses extrémités. En tant que point de convergence des éléments de la composition et par sa verticalité, le *maypole* constitue un vecteur important de l'œuvre. Si les lignes qui le constituent ne sont pas tout à fait régulières, le *maypole* se démarque des autres éléments par sa finesse et il se découpe sur le fond clair du ciel. Les formes arrondies des personnages se superposent les unes aux autres et sont concentrées dans le tiers central de la composition, quelques-unes se poursuivant vers le bas. Ces formes peuvent être subdivisées en parties du corps et textiles, les premières étant caractérisées par une rondeur organique et les secondes par des plis souples. Ces dernières sont proportionnellement plus importantes et détaillées, puisque seuls les mains et les visages sont apparents. L'œuvre est signée en bas à droite.

La composition, le point de vue, la contextualisation et le hors-champ

La description de l'organisation des couples d'oppositions (couleurs, clair-obscur, textures) et des trois types de formes (géométriques, arrondies, fond) nous permet de mettre au jour un jeu complexe de relations ayant pour effet de structurer l'œuvre en accentuant les contrastes et en lui donnant une profondeur. L'organisation des formes, la quasi-frontalité des édifices et l'ouverture de la composition du coin inférieur gauche vers le centre (où se trouve une porte) sont autant d'indices de la place assignée à l'observateur de l'œuvre. Face à l'œuvre, le point de vue du spectateur est décalé vers la gauche. Il se trouve

à la hauteur des personnages, mais à distance, comme s'il observait la scène tout en restant en retrait. Son regard converge vers celui des personnages masculins devant le bâtiment rustique, ceux-ci étant situés de part et d'autre de l'axe central. Avec le troisième personnage à leur droite, ce sont les seuls à avoir une position frontale, statique, par rapport aux autres figures de la composition qui interagissent et sont en mouvement. Réservé généralement aux portraits, le format vertical met l'accent sur les figures de plain-pied des premiers plans, mais il limite le nombre d'éléments en resserrant la composition sur les côtés. Les figures et les constructions sont donc coupées sur les côtés, ce qui laisse présumer que la scène se poursuit dans le hors-champ. Sachant que le *maypole* se trouve au centre de la danse, on peut déduire que la scène se poursuit vers le fond de l'espace du tableau à droite. De plus, les figures sont concentrées dans la région du tableau près de ce mât. Ceci vient appuyer l'idée voulant que le point de vue sur la scène représentée soit en retrait, les éléments mis en évidence ne se trouvant pas au centre de la fête.

Afin de comprendre la structure de l'œuvre, nous proposons de la diviser en quatre colonnes et quatre rangées (Figure A.II 5). On constate ainsi que la presque totalité du ciel, plus de la moitié des bâtiments et la majeure partie du *maypole* se trouvent dans le quart supérieur de la composition. Ces éléments construits se terminent dans le deuxième quart, à la hauteur des têtes de tous les personnages. Dans le troisième quart, on retrouve une partie du corps des danseurs et l'herbe. Le quart inférieur montre principalement l'herbe et le bas des costumes des danseurs. Cette disposition, bien qu'elle ne soit pas rigide et que les sections empiètent les unes sur les autres, présente dans l'ordre le construit, l'humain, le fabriqué et le naturel (aussi dans la section du haut). L'organisation des groupes d'éléments de la composition est donc clairement définie, les bâtiments et le *maypole* (le construit) étant regroupés dans la partie supérieure alors que les personnages (l'humain) sont concentrés un peu plus bas. À quelques centimètres près, les visages sont tous situés à la même hauteur, les costumes (le fabriqué) se trouvant dans la section du dessous, en vertu de la division proposée. Les éléments naturels n'occupent pas une place prépondérante, le sol et le ciel constituant le fond. De gauche à droite, un couple de danseurs occupe les deux cases du centre de la première colonne, devant d'autres figures humaines. La seconde

colonne montre principalement le sol dans le bas et un bâtiment dans le haut. De part et d'autre de l'axe central, dans le deuxième quart à partir du haut, on retrouve les deux figures masculines faisant face au spectateur de l'œuvre que nous évoquions plus haut. À droite de l'axe central, un personnage féminin est presque entièrement contenu dans la troisième colonne. Le personnage masculin qui l'accompagne et la maison rouge à l'arrière-plan sont situés sur l'axe séparant la troisième de la quatrième colonne. Le quart supérieur de la dernière colonne est occupé par le *maypole*, en dessous duquel sont concentrés une majorité de figures féminines, comme l'indique la blancheur de leur blouse et de leur coiffe.

La taille et l'échelle des plans

Bien que les éléments représentés débordent du cadre de l'œuvre, la scène correspond à un plan d'ensemble, ses éléments constitutifs (les bâtiments et les personnages) la situant dans le contexte d'une localité rurale. À la fois pris à témoin et maintenu à distance, le spectateur de l'œuvre est situé au mode lointain de la distance sociale⁵⁴. Cette évaluation se fonde sur sa taille devant l'œuvre par rapport à celle des personnages, qui sont de plus en plus petits en s'éloignant dans la profondeur illusoire du tableau. Si le spectateur de l'œuvre est positionné à quelques mètres de la scène, c'est plutôt le mode proche de la distance sociale qui est privilégié entre les figures représentées, de par le caractère informel de la fête. Cependant, ces distances ne sont pas uniformes, des personnages étant à une distance personnelle alors que la proximité physique des couples les situe à une distance intime. De façon générale, le point de vue sur l'ensemble correspond à l'aire visuelle de vie, un périmètre d'environ cinq-cents mètres⁵⁵. Bien qu'il s'agisse d'une scène extérieure, l'ouverture sur le ciel est réduite, correspondant environ au seizième du plan, selon les divisions proposées ci-dessus. Il se situe au fond, à une profondeur indéfinie de l'espace. Opposé à la masse sombre du bâtiment rustique fermant l'espace à sa gauche, sa luminosité est accentuée, ce qui contribue à le faire reculer dans l'espace.

⁵⁴ Hall, *La dimension cachée*, p. 147-153.

⁵⁵ Carrière, « Le paradigme de la communication cartographique », p. 105.

De manière générale, les plans sont rapprochés, les distances sont réduites et plusieurs systèmes perspectivistes cohabitent. Les règles de la perspective linéaire sont utilisées pour les bâtiments (malgré leur quasi-frontalité), alors que suivant les principes de la perspective atmosphérique, les personnages éloignés sont moins détaillés que ceux à l'avant-plan. La superposition d'un grand nombre d'éléments participe également à l'effet de profondeur, les objets et les personnages étant de plus en plus petits en s'éloignant dans l'espace. Cela dit, leur taille diminue rapidement et les personnages des plans éloignés sont quatre fois plus petits que ceux du premier plan, le couple à l'avant-plan étant de la même taille que le bâtiment rustique dans le coin supérieur gauche, si l'on tient compte de son prolongement dans le hors-champ. Plusieurs plans se superposent, la distance entre ceux-ci s'amenuisant graduellement de façon à ce qu'il devienne difficile d'attribuer un rang à tous les niveaux, en particulier à droite au-dessus de l'axe central, où de nombreux personnages peu détaillés sont concentrés (Figure A.II 6). Un couple de danseurs est situé au premier plan à droite, suivi de deux couples respectivement aux deuxième et troisième plans à gauche, puis d'un quatrième couple à droite. Ces couples sont disposés en alternance à droite et à gauche de l'axe central, ce qui accentue l'effet de mouvement en aiguillonnant le regard d'un groupe à l'autre. Les personnages de face occupent le centre du cinquième plan, puis au plan suivant d'autres personnages sont adossés au bâtiment rustique, celui-ci se trouvant au septième plan. Le *maypole* et la maison rouge sont situés à des plans encore plus éloignés. Les personnages sont situés des premiers plans jusqu'aux plans intermédiaires alors que les éléments construits sont concentrés dans les plans les plus éloignés de la composition.

De par la disposition des éléments structurant l'espace, la profondeur se déploie selon une visée angulaire⁵⁶ du coin inférieur gauche vers le tiers supérieur droit, où se situe la ligne d'horizon. Le trajet perceptuel ainsi déterminé est non seulement en oblique, mais il est indirect, incitant le regard à zigzaguer d'un groupe d'éléments à l'autre. Les danseurs convergent vers le point de fuite, qui correspond à la base visible du *maypole*. Ce type de construction perspectiviste évoque le mouvement de l'accordéon, donnant l'impression

⁵⁶ Ce type de relation au champ permet de positionner le corps du producteur de l'image par rapport à l'espace de la représentation. Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, p. 163.

d'un espace pouvant être étiré. Suivant cette analogie, les plans sont éloignés lorsque l'instrument est étiré et ils sont rapprochés lorsque l'air en est évacué. En d'autres termes, l'espace représenté semble moins profond parce que les plans sont rapprochés, même si la diminution de la taille des éléments d'un plan à l'autre indique le contraire. L'amenuisement des éléments relève d'une stratégie permettant d'en inclure un grand nombre en exploitant la profondeur de champ, malgré la contrainte du format. Par un jeu de renvois entre différents espaces, *Midsommardans* n'est pas sans évoquer l'analyse que fait Foucault de l'œuvre *Les Ménines* (1656) du peintre espagnol Diego Vélasquez (Figure A.I 90)⁵⁷. Dans l'œuvre de Zorn, les personnages immobiles au centre, de part et d'autre de l'axe central, observent non seulement les danseurs des premiers plans, mais leur regard croise celui du spectateur de l'œuvre, créant une dynamique entre l'espace de l'œuvre et l'espace face à l'œuvre. Cet effet est accentué par l'ouverture du coin inférieur gauche vers le centre, où se trouvent une porte ouverte et ces personnages, suggérant un espace derrière l'œuvre.

5.4. *Spring, Lower Canada*, exemplification atypique désertée de la nordicité

5.4.1 Présentation de l'œuvre de Jackson et de son contexte de production

Des centaines d'ouvrages et d'articles portent sur le Groupe des Sept et dans une moindre mesure, sur ses membres, en particulier sur Tom Thomson, à cause du mystère entourant sa disparition prématurée⁵⁸. Dans son autobiographie⁵⁹, A. Y. Jackson parle de sa

⁵⁷ Voir Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966, p. 11 à 21.

⁵⁸ L'artiste se serait noyé dans le parc Algonquin durant l'été 1917, mais des rumeurs insinuent que sa mort ne serait pas accidentelle. Consulter à ce sujet Sherrill E. Grace, *Inventing Tom Thomson, From Biographical Fictions to Fictional Autobiographies and Reproductions*, Montréal, Toronto : McGill-Queens University Press, 2004, 234 p.; Wayne Larsen, *Tom Thomson Artist of the North : A Quest Biography*, Toronto : Dundum Press, 2011, 189 p.; Ross D. Cameron, « Tom Thomson, Antimodernism, and the Ideal of Manhood », *Journal of the Canadian Historical Association/Revue de la Société historique du Canada*, vol. 10, no 1, 1999, p. 185-208. Cette question est également traitée sur le site Internet *Les grands mystères de l'histoire canadienne*, sous « Portrait d'une tragédie : la

participation au programme d'art de guerre de Lord Beaverbrook, de ses voyages, de la formation du Groupe des Sept ainsi que de son état d'esprit à différents moments de sa vie. Il apporte peu d'informations sur les œuvres, si ce n'est pour indiquer à quel moment et à quel endroit certaines d'entre elles ont été produites. Thème récurrent de sa production artistique, le printemps (Figure A.II 7) est devenu une source d'inspiration, à son retour d'Europe : « *After the soft atmosphere of France, the clear crisp air and sharp shadows of my native country in the spring were exciting*⁶⁰ ». La première parution de cette autobiographie nous avise du recul avec lequel Jackson fait de telles affirmations, donnant ainsi une vision romancée de sa carrière et du projet artistique auquel il a pris part. Ce faisant, il contribue au mythe et ce qu'il raconte correspond aux horizons d'attente du lecteur. L'œuvre *Spring, Lower Canada* (1915), que nous analysons en détail ci-dessous, aborde la thématique printanière, mais contrairement à *Vinternatt i Rondane* de Sohlberg et à *Midsommardans* de Zorn, elle est peu documentée. Elle est reproduite dans l'ouvrage de David P. Silcox sur le Groupe des Sept⁶¹ et il en est brièvement question dans la monographie que Wayne Larsen consacré à Jackson⁶². Selon Larsen, cette œuvre aurait été réalisée lors d'un séjour à Émilieville, Jackson ayant l'habitude de se déplacer pour peindre durant cette période de l'année, d'où la quantité importante d'œuvres de l'artiste montrant des scènes printanières.

Produite en 1915, *Spring, Lower Canada* est un paysage de dimensions moyennes, dont la largeur du cadre excède sa hauteur, en adéquation avec le genre. Signée en bas à droite, l'œuvre montre les dernières traces de neige de la saison froide, à un moment où débute la transition entre l'hiver et le printemps. Ce tableau a le même format que plusieurs autres de ses œuvres de la même époque, comme *Early Spring, Emilieville, Quebec* (1913), *Birches in*

mort de Tom Thomson » : <http://www.canadianmysteries.ca/sites/thomson/home/indexfr.html> (consulté le 29 mars 2013).

⁵⁹ Jackson, *A Painter's Country*, 208 p.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁶¹ Silcox, *The Group of Seven and Tom Thomson*, p. 186.

⁶² Wayne Larsen, *A. Y. Jackson : The Life of a Landscape Painter*, Toronto : Dundurn, 2009, p. 234.

Winter, Algonquin Park (1914) ou *Winter afternoon* (1914). Outre ses pochades, il a peint des œuvres de petits formats, mais peu dépassent les cent centimètres à la fois en hauteur et en largeur, comme c'est le cas pour *Terre Sauvage* (1913), *October Morning, Algoma* (1920), *First Snow Algoma* (c. 1920), *Northern Landscape* (n. d.) et *Labrador Coast* (1931). Le coût des toiles pourrait expliquer ce constat, hypothèse qu'aucune source officielle ne nous permet de valider. Bien qu'il ne s'agisse pas du plus petit format de notre corpus, l'œuvre de Jackson est de dimensions inférieures aux tableaux de Sohlberg et de Zorn analysés ci-haut. Elle s'en distingue en outre par un support différent, la toile étant montée sur un panneau de bois. L'œuvre de Jackson ne se trouve pas dans un musée national, mais dans une galerie de Sarnia, une agglomération urbaine du sud de l'Ontario. La collection permanente de la galerie en question comporte plus d'un millier d'œuvres contemporaines ou plus anciennes, principalement d'artistes régionaux et nationaux. En parcourant le catalogue de la galerie, on constate l'importance accordée aux paysages du Groupe des Sept ou d'artistes comme Emily Carr et John William Beatty. Fait intéressant à l'égard de notre problématique, soulignons que plusieurs entrées de la banque de données de la galerie sont associées aux termes *north*, *norther*, *northern* et *winter*.

Outre la manière d'appliquer la peinture par couches épaisses, l'une des constantes des œuvres de Jackson est le dégagement du premier plan, qui présente souvent des routes ou des reliefs, le sujet de l'œuvre se trouvant plus loin dans l'espace de la représentation. L'avant-plan offre également un prétexte à l'étude des effets de la neige ou d'ombres créant des motifs au sol. Selon Laurier Lacroix, qui situe l'émergence de ce type demnotif dans les premières décennies du XX^e siècle⁶³, les ombres portées permettent à l'artiste de

⁶³ Laurier Lacroix, « Ombres portées. Notes sur le paysage canadien avant le Groupe des Sept », *The Journal of Canadian Art History/ Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XIII/1, 1990, p. 9. Dans ce très important article, l'historien de l'art distingue notamment les ombres portées d'autres motifs comme les réflexions ou les fumées, de par leurs rapports variables avec la réalité : les premières sont assimilables à un effet de miroir (ce qui permet des distorsions) alors que les seconds émergent d'un élément pour mieux en cacher un autre. L'ombre portée révèle un objet qui ne se trouve pas nécessairement dans l'espace de la représentation, met en valeur la spatialité de l'œuvre et donne une indication quant à la luminosité. Plus important encore, elle souligne le caractère temporelle de l'observation du paysage et de l'acte de peindre.

s'approprier un espace extérieur au tableau, une démarche qu'il juge analogue au mouvement expansionniste visant à exploiter les ressources forestières et minières⁶⁴. Ces ombres proviennent parfois d'éléments construits, comme dans *A Street in Murray Bay* (c. 1926), mais très souvent, ce sont les projections d'arbres se trouvant dans l'espace de la représentation ou hors champ. Dans *The Edge of the Maple Wood* (1910) (Figure A.I 91), la source lumineuse est située derrière l'observateur de l'œuvre, projetant les éléments d'un hors-champ dans l'espace de la représentation. Cette œuvre a une importance cruciale dans la carrière de l'artiste, puisqu'elle a favorisé sa rencontre avec les futurs membres du Groupe des Sept⁶⁵. Après l'avoir vue, J. E. H. MacDonald a écrit à Jackson pour l'informer du désir de Lawren Harris de se la procurer, établissant ainsi un premier contact⁶⁶. Enfin, une remarque s'impose quant aux titres des œuvres de Jackson, dont la composition évoque la vedette-matière d'un système de catalogage en répondant à une, deux ou aux trois questions suivantes : quoi⁶⁷, quand⁶⁸ et à quel endroit⁶⁹. Nous ne pousserons pas l'analyse de ces titres plus loin, mais leur énumération nous permet de constater la récurrence des thèmes saisonniers (à l'exception de l'été) dans les communautés rurales québécoises et ontariennes, mais aussi dans les territoires et les provinces de l'Ouest canadien. Dans le cas de l'œuvre dont il est ici question, *Spring, Lower Canada*, le titre indique la saison (le

⁶⁴ Lacroix, « La construction picturale du Nord », p. 318-319.

⁶⁵ Larsen, A. Y. *Jackson : The Life of a Landscape Painter*, p. 7.

⁶⁶ Jackson, *A Painter's Country*, p. 26. Il s'agit de la première œuvre vendue par Jackson.

⁶⁷ Parmi les éléments répondant à cette question, on retrouve par exemple : *road, landscape, barns, red barn, hillside, a street, frozen lake, birches, first snow, early snow, northern landscape, Indian homes, Iceberg, the old gun, storm, maple wood, elevator, totem poles, terre sauvage, the convoy, houses, radium mine, gas attack*.

⁶⁸ Il s'agit parfois d'une combinaison entre le mois ou la saison et la période de la journée. Les moments représentés sont les suivants : *winter, afternoon, early spring, March day, grey day, October, dawn, morning, night, November, October morning, winter afternoon*.

⁶⁹ De nombreux lieux sont identifiés : *St. Lawrence, St. Hilarion, St. Fidele, Petite Rivière, St. Tite-des-Caps, Quebec, Murray Bay, L'Islet, Laurentians, Charlevoix County, Algonquin Park, Georgian Bay, Freddy Channel, Alberta, Twin Butte, Kispayaks Village, Northern Lake, Yellowknife Country, Northwest Territories, Great Bear Lake, Yukon, Fort Resolution, Baffin Island, Eastern Arctic, Pine Island, Lake Superior, mining town Cobalt, Halifax, Algoma, Blood Indian Reserve, Kitwanga, Labrador Coast, Ste. Cecile de Masham, Isle aux Coudres, Lancaster Sound, St. Lawrence at St. Fabien, St. Urbain, Emilieville, St. Agnes, Murray Bay, North Shore, Bear River, near Baie St. Paul, Ontario*.

printemps) et un lieu vague et imprécis (le Québec). En désignant une province de la colonie britannique créée par l'Acte constitutionnel de 1791, le choix de l'appellation *Lower Canada* n'est pas sans implication historiques et idéologiques, puisqu'elle occulte tout un pan de l'histoire du pays, dont la réunion forcée du Haut-Canada et du Bas-Canada de 1840 et la Confédération de 1867⁷⁰.

5.4.2 Description de l'œuvre

Les registres de la couleur et du clair-obscur

La palette chromatique de *Spring, Lower Canada* est limitée à des teintes de bruns, d'ocres, de verts, de bleus, de blancs et d'un soupçon de rouge, mais l'on y retrouve tout de même la richesse chromatique ayant fait la marque de Jackson et du Groupe des Sept. Les couleurs sont étonnamment vives et lumineuses, ce que peine à rendre la reproduction de l'ouvrage de l'historien de l'art David P. Silcox⁷¹. Les bruns dominant, situés principalement dans la partie inférieure de la composition, mais on les retrouve jusque dans le haut, superposés au ciel. Dans le bas du tableau, au niveau du sol, le brun tire par endroits vers l'ocre (de la couleur de l'herbe séchée), voire même vers l'orangé ou le violacé. Au niveau de la ligne d'horizon et dans le bas du tableau, une combinaison de violacé et de bleuté montre les effets de l'éloignement dans un cas et des ombres dans l'autre. Les masses de la zone inférieure sont d'un brun tirant vers le gris ou d'une teinte entre le kaki et le vert foncé, selon qu'il s'agisse de pierres ou de conifères. Une série de formes allongées (des arbres) présentent des nuances de brun près de celles du bas du tableau, si ce n'est qu'elles semblent plus chaudes. L'alternance entre le bleu et le brun crée des zones qui semblent fortement dissociées, cet effet étant accentué par le contraste entre la verticalité des arbres

⁷⁰ Pour une présentation succincte de ces questions, consulter l'article suivant : Alain G. Gagnon, « Le dossier constitutionnel Québec-Canada », in *Québec : État et société. Tome II*, sous la dir. d'Alain G. Gagnon, Montréal : Les Éditions Québec/Amérique, coll. « Débats », 2003, p. 152-154.

⁷¹ Silcox, *The Group of Seven and Tom Thomson*, p. 186.

et les traits horizontaux du ciel. Les arbres sont tachetés de noir et laissent entrevoir du blanc, comme si l'on avait effleuré la surface avec une brosse à la verticale, accentuant la volumétrie des troncs. Dans la moitié inférieure du tableau, des touches de rouge sont placées de part et d'autre des arbres ainsi qu'au pied de la rangée de conifères, où elles tirent moins vers l'orangé. Par sa quantité réduite, le rouge ne pose pas tant un contraste chromatique avec le bleu du ciel qu'il apporte une touche de chaleur au paysage.

À l'exception des ombrages dans le bas de la composition, le bleu est concentré dans la partie supérieure du tableau. Située dans la zone représentant le ciel, le regard est attiré par cette couleur qui, juxtaposée au brun, donne de la profondeur à la composition. Le bleu du ciel est marbré de blanc (la couverture nuageuse), mais d'un blanc qui présente des pointes de rose et de jaune, comme s'il était « sali » par le brun des arbres. Couplé au bleu dans la partie supérieure et associé au brun dans la partie inférieure du tableau, le blanc ressort davantage par rapport au sol. Il est alors plus lumineux, disposé par plus ou moins grandes plaques : l'une d'elles est isolée dans le bas de la composition, la plupart sont concentrées un peu plus haut et elles forment d'étroits bandeaux au centre. En concordance avec ce que l'on observe dans la nature, la neige réfléchit la lumière alors que les nuages la filtrent. La concentration des teintes sombres dans le bas de la composition donne un poids visuel à cette partie, mais la partie supérieure semble également lourde, de par la saturation du blanc. L'équilibre est néanmoins maintenu par la disposition des éléments. Alors que dans le haut, le brun des arbres contraste avec le bleu et le blanc du ciel, dans le bas, la nuance bleutée des ombres s'oppose à la couleur brune du sol et au blanc de la neige. Si le rapport est inversé, le contraste entre les zones de couleurs est plus marqué dans le haut que dans le bas du tableau, notamment à cause de l'opposition fond-formes. Enfin, l'œuvre soulève la question du tangible et de l'intangible, puisque les ombres n'ont d'existence que par des jeux de lumière alors que les arbres se découpent contre l'immatérialité du ciel.

Les lignes, les formes, les réseaux et les textures

Les œuvres de Jackson ne sont jamais lisses et présentent plusieurs textures réelles et représentées, *Spring, Lower Canada* ne faisant pas exception à cette manière « généreuse » de peindre, par les empâtements de matière et le mélange des couleurs. Un certain nombre de lignes structurent néanmoins l'ensemble, à commencer par la ligne d'horizon, qui se trouve dans la moitié supérieure du tableau, au-dessus de l'axe central et constitue la principale ligne horizontale. Cette ligne est créée par la juxtaposition du bleu du ciel et du brun du sol, qui prend une nuance violacée à cet endroit. Une ligne horizontale virtuelle est formée par la base des conifères, cette ligne étant située au centre du tableau, et une autre est créée par la base des arbres et un rocher, cette ligne délimitant le quart inférieur du tableau (Figure A.II 8). La plupart des lignes tracées sont verticales et leurs contours sont nets. Elles composent les formes allongées des arbres, desquels partent des réseaux de branches. Droits ou légèrement courbés, les troncs des arbres sont structurés par des traits verticaux irréguliers et des formes arrondies (les nœuds). Dans le langage de Saint-Martin, ces lignes constituent des vecteurs unidirectionnels redoublés⁷². Quant aux ramifications des branches, ce sont des lignes obliques plus ou moins épaisses, les plus courtes étant généralement les plus fines. Quelles soient positionnées à la verticale ou à l'horizontale, les lignes sont concentrées dans les trois quarts supérieurs du tableau, les unes près des autres, et les formes fermées se trouvent au centre du tableau. En s'entrecroisant, elles forment en quelque sorte une trame qui se resserre dans la partie centrale de la composition.

En plus des arbres que nous venons de décrire, on retrouve une série de formes à la fois arrondies et pointues (les masses vertes), que l'on pourrait qualifier de triangles ou de losanges irréguliers. Elles sont délimitées par un trait plus foncé et se trouvent au centre de la composition, créant une ligne de démarcation virtuelle entre le haut et le bas du tableau. Elles sont concentrées vers la droite, mais on retrouve deux de ces formes isolées à gauche. La seconde à partir de la gauche évoque la façade d'un bâtiment, effet qui est accentué par l'apposition de traits blancs à sa droite, évoquant une toiture couverte de neige (Figure A.II

⁷² Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, p. 293.

9, cercle 1). Nous avons toutefois des doutes quant à savoir s'il s'agit d'une construction, puisque ce sont les mêmes formes que celles des conifères et des plaques de neige. Plus bas, décalée à droite par rapport à l'ouverture dans la ligne des conifères, une masse irrégulière évoque un ensemble de rochers. Une forme que nous ne pouvons identifier se trouve devant ces rochers (cercle 2) : s'agit-il d'un élément naturel ou d'un objet oublié, révélé par la fonte de la neige? Un examen approfondi révèle des éléments construits, soit des boîtes rouges rectangulaires se trouvant de part et d'autre des arbres. Les contours de ces formes sont marqués par un trait plus foncé et chacun de ces rectangles est surmonté soit d'une ligne, soit d'un quadrilatère irrégulier. Enfin, dans le bas de la composition, on retrouve un réseau de lignes sinueuses s'entrecroisant, à la manière des réseaux constitués par les branches des arbres. Ces lignes convergent vers le bas du tableau, au centre, à l'endroit où se trouve la forme irrégulière blanche représentant une plaque de neige.

La composition, le point de vue, la contextualisation et le hors-champ

Le ciel occupe un moindre espace que le sol, selon une proportion d'environ deux cinquièmes contre trois cinquièmes. Ce rapport participe à la stabilité de la composition, attendu que la partie inférieure est visuellement plus lourde que la partie supérieure, effet accentué par les couleurs sombres. L'organisation générale est marquée par une disposition rythmée des arbres (feuillus), qui se présentent en quatre petits groupes de deux ou trois. Sur le plan des rapports gestaltiens, les arbres et le ciel sont dans un rapport figure-fond (ou de séparation), leurs variables visuelles établissant une disjonction de façon à les situer à des profondeurs variables de la composition⁷³. Ces arbres sont principalement situés dans la moitié droite du tableau, le tronc de l'un des plus petits se trouvant dans l'axe central. En divisant l'œuvre en seize cases (Figure A.II 10⁷⁴), on constate que les arbres sont contenus dans les trois rangées supérieures, dans la première colonne à gauche et dans les deux

⁷³ *Ibid.*, p. 93-96.

⁷⁴ Les diagonales assurent la justesse de cette répartition.

dernières à droite. Si la deuxième colonne à gauche ne présente que des branches dans les deux cases supérieures, le rocher dans la deuxième case du bas constitue néanmoins un obstacle fermant l'espace. Dans un plan situé derrière les arbres, les conifères sont presque tous positionnés dans les trois colonnes de droite, sur la ligne de démarcation entre les deux rangées du centre. Concentrés dans la zone de six cases ainsi définie, ils occupent moins du tiers de l'espace. La ligne d'horizon se trouve juste au-dessus de ces conifères (ceux de la troisième case à gauche la dépassent), dans le tiers supérieur de la zone délimitée par les deux rangées centrales. La majeure partie de la neige, les roches et la base des arbres, avec leurs boîtes rouges de part et d'autre, se trouvent dans la deuxième rangée à partir du bas.

La majeure partie des formes fermées et des éléments structurant l'espace se trouvent dans les deux rangées centrales que nous venons de décrire. Considérant que ces éléments sont centrés et se trouvent juste au-dessous de la ligne d'horizon, vers laquelle notre regard est dirigé, cet ensemble semble constituer le sujet principal de l'œuvre. Les branches les plus fines sont concentrées dans la rangée du haut, mais les troncs y sont presque aussi larges que dans leur partie inférieure. Ces troncs constituent des formes fermées, leur étroitesse nous permettant également de les considérer dans leur linéarité. En occupant les trois quarts supérieurs du tableau, les troncs des arbres sont des vecteurs qui, lorsque prolongés vers le bas, ne se croisent pas à l'intérieur de la composition (Figure A.II 8). Dans leur partie supérieure, les troncs sont coupés par le cadre de l'œuvre, ce qui implique leur prolongement hors champ. Avec le ciel et les nuages, les arbres sont les seuls éléments de la rangée supérieure. Dans la rangée du bas, on retrouve des ramifications similaires aux branches des arbres, formées par des ombrages sur le sol. Il ne s'agit pas de la projection des arbres montrés dans l'œuvre, puisque leur direction et leurs lignes plus sinueuses ne leur correspondent pas. En convergeant vers le centre, dans le bas du tableau, ces ombres portées indiquent que la source lumineuse se trouve derrière le spectateur de l'œuvre, ce dernier adoptant le point de vue de l'artiste, positionné de façon à ce que son ombre n'apparaisse pas dans l'espace de la composition. Coupées par le cadre inférieur du tableau, ces ombres suggèrent un espace hors champ dans lequel se trouve au moins un autre arbre. À gauche et à droite de la composition, aucun élément ne se poursuit hors champ.

La taille et l'échelle des plans

Cette œuvre ne présente pas tant un panorama qu'un plan de très grand ensemble. Les arbres ne sont pas montrés en entier, puisqu'ils se trouvent dans un espace trop près de celui du spectateur pour pouvoir être entièrement contenus dans son champ de vision. Face à l'œuvre, l'observateur est positionné à une distance publique des premiers arbres, mais dans un mode proche, presque à une distance sociale⁷⁵. De par cette distance réduite, l'espace représenté correspond donc à son aire visuelle de vie⁷⁶. La concentration des éléments dans la partie centrale de la composition met néanmoins en évidence la vastitude de l'espace représenté, celui-ci s'étendant vers un horizon lointain. Peu d'éléments se trouvent derrière la ligne des arbres, l'espace vaste et dégagé se prolongeant indéfiniment. De plus, la projection d'ombrages au premier plan prolonge l'espace de la représentation du côté du spectateur. De façon générale, les nuances de brun sont dans un espace plus rapproché que le bleu, qui est situé dans un espace lointain. Le blanc fait le pont entre les deux régions, puisqu'il se trouve à la fois dans le fond et dans des plans plus rapprochés. En surlignant la ligne d'horizon et en traçant une autre ligne à la base des arbres, la composition peut être divisée en trois bandes horizontales d'inégale importance (Figure A.II 11) : la bande du bas est plus étroite que celle du centre qui, à son tour, est plus étroite que la bande supérieure. Selon cette division, les éléments permettant de structurer l'espace sont presque entièrement contenus dans la bande centrale, si ce n'est que les arbres se prolongent dans la partie supérieure. En montrant le ciel et le sol, les bandes supérieures et inférieures situent le décor. Cette division confirme également l'impression d'une distance réduite entre le premier plan et le centre de la composition, en comparaison à la profondeur indéterminée entre le centre et le fond de l'espace du tableau.

À l'exception du rhizome formé par les ombres portées, l'avant-plan est dégagé, laissant voir un sol sur lequel ne subsiste qu'un peu de neige. Les arbres auxquels sont suspendus des boîtes rouges et le rocher délimitent un premier plan. Le plan suivant

⁷⁵ Hall, *La dimension cachée*, p. 153-156.

⁷⁶ Carrière, « Le paradigme de la communication cartographique », p. 103.

contient essentiellement des plaques de neige. Une rangée de conifères délimite cette étendue enneigée, leur petite taille suggérant un éloignement considérable par rapport aux feuillus. Situés à des plans distincts, les deux groupes d'arbres (les feuillus et les conifères) délimitent une zone tampon dans laquelle sont compris la plupart des marqueurs spatiaux de la composition. Les arbres dépouillés de leurs feuilles se trouvent près du premier plan alors que les conifères sont au centre de l'espace construit par l'artiste. Leur position respective structure la composition en créant des niveaux de profondeur tout en donnant une idée de l'échelle spatiale. Derrière le plan intermédiaire occupé par les conifères, l'étendue dégagée est le plan le moins détaillé. Le relief sinueux de la ligne d'horizon suggère la présence de collines à l'arrière-plan, juste avant le ciel qui constitue le fond. La diminution graduelle de la taille des éléments entre l'avant-plan et le plan intermédiaire, l'absence de détails des plans éloignés ainsi que la zone floue à la hauteur de la ligne d'horizon nous autorise à déduire que de nombreux kilomètres séparent les divers plans. Cet effet est rendu grâce à l'utilisation combinée de la perspective par étagement et de la perspective atmosphérique, selon laquelle les objets sont moins détaillés au fur et à mesure qu'ils sont éloignés dans l'espace, ce qui a pour effet d'attirer l'attention sur les éléments des plans intermédiaires, qui semblent alors constituer le sujet principal de l'œuvre.

5.5 Analyse croisée des œuvres

5.5.1 Marqueurs plastiques, iconiques et spatiaux de la nordicité

Les descriptions détaillées des œuvres d'Harald Sohlberg, d'Anders Zorn et d'Alexander Y. Jackson mettent en évidence des structures spatiales et des palettes chromatiques dissemblables, créant par conséquent des effets distincts. Le format adopté (portrait *versus* paysage) induit également des modes d'organisation de la plasticité et de l'iconicité différents. En outre, le format paysage favorise des distances plus importantes entre les plans que les œuvres dont l'orientation est verticale. Les divergences entre les trois œuvres que nous venons d'analyser ne sont donc pas seulement d'ordre thématique et *a priori*,

elles ont peu de choses en commun. En ce sens, la stabilité et les couleurs froides de *Vinternatt i Rondane* s'opposent à l'animation et aux couleurs chaudes de *Midsommardans*. Les couleurs terreuses, leur aspect mouillé et les réseaux de lignes de *Spring, Lower Canada* la situent en quelque sorte dans un entre-deux, présageant l'éveil imminent de la nature, la fin de son engourdissement et sa transformation. Elles se distinguent aussi sur le plan stylistique : l'œuvre de Sohlberg possède des caractéristiques du symbolisme, notamment par sa stylisation des motifs et sa charge évocatrice; l'œuvre de Zorn se situe davantage du côté des impressionnistes, par son intérêt pour les jeux de lumière et les effets de mouvement; l'œuvre de Jackson amorce une transition moderniste dans une perspective régionaliste, l'étude de la luminosité étant assortie à une composition plus libre et à une touche apparente. Malgré ces différences, la démarche de ces artistes les a tous les trois conduits à peindre à l'extérieur, sur le motif. Ainsi, Sohlberg s'est rendu dans des régions isolées ou des villages miniers de la Norvège reculée, Jackson a voyagé dans les villages québécois avant de se rendre jusqu'au large des côtes du Groenland alors que l'intérêt de Zorn s'est concentré sur les habitants de la Dalécarlie et leur mode de vie.

En attirant l'attention sur des traits particuliers du paysage nordique ou sur des éléments culturels, ces œuvres témoignent de stratégies de représentation de la nordicité spécifiquement adaptées à leur sujet. Comme nous l'avons postulé et défendu tout au long de notre thèse, ces œuvres évoquent une nordicité picturale, bien qu'elles en exemplifient des aspects qui ne sauraient être plus opposés. Elles couvrent ainsi des possibilités antinomiques ou complémentaires de la catégorie, révélant l'amplitude de la nordicité picturale à la fois par leur contenu et leur manière de l'exprimer. En ce sens, l'œuvre de Sohlberg correspond à l'image du paysage hivernal dominant l'imaginaire du Nord par sa forte présence de bleu et sa vaste spatialité. Elle montre de surcroît une région de la Norvège reconnaissable par la seule configuration du massif montagneux constituant le motif central de l'œuvre. Ces deux aspects permettent d'affirmer hors de tout doute sa nordicité, le langage pictural en étant plus révélateur encore que le sujet même de l'œuvre. En dépeignant un ensemble de traditions nordiques, l'œuvre de Zorn adopte une stratégie opposée, laissant l'observateur de l'œuvre décoder les signes renvoyant à l'idée du Nord,

qu'il s'agisse des signes symboliques associés aux objets représentés et à la temporalité ou du signe indiciaire que constitue l'utilisation d'un pigment provenant de la région de Falun. La signification de l'œuvre est alors dévoilée graduellement, plusieurs indices nous aiguillonnant vers l'identification des signes de la nordicité picturale, à condition de savoir les interpréter. La nordicité picturale est donc appuyée par la multiplication des indices allant dans le même sens, leur reconnaissance séquentielle agissant à titre de confirmation des interprétations précédentes. La nordicité picturale est exprimée avec une certaine retenue dans l'œuvre de Jackson, l'artiste évitant, contrairement à Zorn et à Sohlberg, de multiplier les indices ou d'utiliser les codes convenus de sa représentation. Son œuvre révèle néanmoins des phénomènes nordiques connus, notamment les arbres dégarnis, la lumière filtrée par les nuages, la récolte de la sève d'érable et la terre gorgée d'eau à la fonte de la neige, dont les dernières traces tardent à disparaître, comme si l'hiver résistait avant de céder la place au printemps. Soulignons que si l'artiste reprend le code de couleur bleu et blanc, l'adjonction de brun crée un effet complètement différent que dans les exemplifications typiques désertées.

Ces visions de la nordicité mettent l'accent sur la nature chez Sohlberg et Jackson et sur la culture chez Zorn, bien que l'événement culturel représenté chez ce dernier soit lié à un phénomène naturel. Dans l'œuvre de Jackson, l'identification des seaux suspendus aux arbres dépend de connaissances culturelles, ceux-ci n'étant pas simplement abandonnés sur place. Par la croix tracée sur l'un des sommets à droite et considérant que le paysage est un cadre à travers lequel nous avons appris à voir la nature, ajoutons que l'œuvre de Sohlberg n'est pas entièrement dénuée de culture. La nordicité picturale prend donc en considération les dimensions naturelles et culturelles, les valeurs nordiques (*vano*) que nous avons identifiées dans le second chapitre tenant compte de leur complémentarité. Comme nous l'avons proposé, les *vano* déterminent l'appartenance d'une œuvre à la catégorie des représentations de la nordicité, mais contrairement aux valeurs polaires géographiques (*vapo*), leur attribution n'est pas quantitative. Leur identification dans les œuvres demande des connaissances culturelles et factuelles sur le monde nordique, mais leur addition n'augmente pas le degré de nordicité d'une œuvre, certaines s'excluant mutuellement. Par

exemple, les études de neige laissent peu de place à la végétation, si ce n'est pour montrer le fléchissement des branches des arbres sous le poids de la neige, alors que dans les œuvres mettant l'accent sur les traditions nordiques, on peut s'attendre à une remise en question de l'isolement du lieu. Cette dénégation d'une caractéristique habituelle de l'imaginaire du Nord ne remet pas en question les vano, mais illustre une possibilité alternative de la nordicité picturale. Ajoutons que certaines vano sont plus évocatrices que d'autres : en renvoyant à l'idée d'un désert de neige, le signe plastique *blanc* suffit en lui-même à exprimer la nordicité alors que la reconnaissance de la luminosité du soleil de minuit nécessite l'apport d'indices supplémentaires. Avant de déterminer quelles vano sont représentées dans les œuvres, nous verrons d'abord quels signes plastiques, iconiques et spatiaux déterminent leur appartenance aux sous-catégories de la nordicité picturale, sur la base de ce que la description des œuvres a mis en évidence. (Tableau 4)

	<i>Vinternatt i Rondane,</i> Harald Sohlberg, scène typique désertée	<i>Midsommardans,</i> Anders Zorn, scène atypique habitée	<i>Spring, Lower Canada,</i> Alexander Y. Jackson, scène atypique désertée
Format	Horizontal	Vertical	Horizontal
Couleurs	Monochrome Bleu, noir Froides Foncée, avec une zone plus claire (au centre)	Polychrome Brun, noir, blanc (non pur), vert, rouge Foncées, avec des zones très claires (surtout à droite)	Polychrome Bleu, brun, blanc, vert, rouge, orangé, de terre Couleurs disposées selon deux zones (brun/bleu)
Clair-obscur	Luminosité de la montagne, premier plan foncé (arbres noirs) Source : la montagne	Lumière indirecte Reflet dans une vitre Source : ouverture au fond	Lumière diffuse Ombres portées Source : devant l'œuvre
Organisation des formes et vecteurs	Rapport d'emboîtement Groupes d'arbres bordant la composition (côtés) Peu d'éléments Sol marqué	Superposition des éléments Formes arrondies (figures) et géométriques (bâtiments) Plusieurs objets Groupes de figures Sols peu visibles, cachés	Rapport fond-forme Éléments groupés dans un plan intermédiaire (défini par deux rangées d'arbres) Obstacles visuels Traitement déco. du sol
Trajets perceptuels	Regard dirigé vers la montagne Espace dégagé au centre Trajet direct	Regard attiré vers un point de fuite (<i>maypole</i> , lumière) Ouverture du bas à gauche vers la porte au centre Trajet complexe (en zigzag)	Regard dirigé au loin Espace dégagé à l'avant-plan Trajet entravé (obstacle visuel)
Composition	Structure ouverte Point de vue frontal Symétrique, stable	Structure fermée par les bâtiments, ouverte à droite Pt de vue décalé à gauche Cadre serré, hors-champ (la scène se poursuit)	Structure ouverte Point de vue frontal Rythmée par les arbres Hors-champ (ombres, arbres coupés en haut)
Taille des plans	Panorama	Plan de grand ensemble	Plan de très grand ensemble
Échelle des plans	Plans très distancés Peu de plans (arbres, plaine, montagne, ciel)	Plans rapprochés Plans très nombreux Diminution rapide de la taille des objets	Plans très distancés Plusieurs plans Différence de taille entre les 2 rangées d'arbres Prolongement devant l'œuvre (ombres)
Spatialités	Vaste Espace profond	Limitée Espace assez profond	Vaste Espaces profonds
Distances	Publique (mode lointain)	Sociale, personnelle, intime	Publique (mode proche)

Tableau 4 Signes plastiques, iconiques et spatiaux de la nordicité picturale chez Sohlberg, Zorn et Jackson

En tant que paysage hivernal nocturne, *Vinternatt i Rondane* de Sohlberg représente à la fois une région (Rondane), une période de l'année (*vinter*) et un moment de la journée (*natt*). Ces données d'ordre spatio-temporel sont appuyées sur le plan de l'expression par le relief de la montagne et par la teinte bleu foncé de la neige. La représentation des éléments de l'hivernité est une condition essentielle des représentations typiques désertées et habitées de la nordicité picturale. Les scènes désertées se distinguent toutefois en privilégiant les structures ouvertes, de vastes spatialités et des avant-plans dégagés dans lesquels le sol est marqué, à l'exception des œuvres que nous qualifions d'études de neige, qui en montrent souvent les effets par des plans rapprochés sur des arbres, voire par des gros plans. Elles comportent également davantage de blanc ou de bleu que les scènes habitées, ces dernières pouvant présenter une large palette chromatique. Alors que l'omniprésence du blanc de la majorité des paysages hivernaux désertés leur confère une grande luminosité, l'œuvre de Sohlberg est un monochrome bleu d'une nuance froide et d'une tonalité plutôt sombre. Elle se compare en cela à l'œuvre de Maurice Galbraith Cullen intitulée *Poudrerie, rue Craig* (Figure A.I 5), une scène nocturne dans laquelle une masse noire se découpe sur le fond peu différencié de la ville, partiellement cachée par le voile impressionniste des précipitations. Dans l'œuvre de Sohlberg, les éléments noirs sont plutôt disposés sur les côtés de la composition au premier plan, ces arbres agissant à la manière d'ornières en dirigeant le regard vers la montagne, une symétrie et une économie d'éléments qui lui confèrent stabilité et équilibre. Cette montagne n'est pas floue, mais au contraire, par sa monumentalité, elle se découpe nettement par rapport au fond de la composition. La masse claire de la montagne est située au loin et elle a pour effet de creuser l'espace alors que chez Cullen, la forme noire est peu détaillée et se trouve dans un plan rapproché, créant plutôt un vecteur directionnel vers l'espace de l'observateur de l'œuvre.

Phénomène observable dans la nature et représenté dans les œuvres de Sohlberg et de Cullen, les nuances bleutées que prend la neige résultent de l'obscurité de la nuit, de par l'absence de lumière pour en refléchir la blancheur. Cette obscurité est toutefois relative, de par la luminescence de la neige elle-même, mais aussi par le faible éclairage apporté par les étoiles chez le premier et les lumières de la ville dans l'œuvre du second. Marc-Aurèle de

Foy Suzor-Coté choisit également de peindre la neige en bleu dans *Mauve et or* (Figure A.I 1) – ou du moins, d’une teinte qui en est près, si ce n’est de son adjonction d’une touche de rouge – à la différence que le jaune doré lui offre un contraste chromatique et accentue la luminosité de cette composition bichrome. Dans *Vinternatt i Rondane*, c’est plutôt le contraste de tonalité qui fait en sorte que la montagne ressort par rapport au reste de la composition, mais pas seulement. Outre les jeux de textures qui lui donnent corps, la volumétrie de la montagne est accentuée par sa position entre deux bandes horizontales, le sol marqué contribuant à creuser l’espace de la représentation. Chez Erik Werenskiöld, qui aborde également un aspect de l’imaginaire du Nord lié à la *montagnité* dans *Holmenkollen* (Figure A.I 8), le sol peu visible et le fait que la montagne occupe presque la totalité de la composition font en sorte que l’espace représenté semble moins profond et les plans plus rapprochés les uns des autres. Au contraire, dans les œuvres de Suzor-Coté et d’Akseli Gallen-Kallela, l’espace est étiré par le trajet sinueux des rivières et semble profond, une tendance que l’on observe dans une grande partie des représentations typiques désertées de la nordicité. En somme, comme l’indique le tableau des pages précédentes (Tableau 4), la nordicité picturale est exprimée dans l’œuvre de Sohlberg par la dominance de bleu, le sol marqué, le relief de la montagne, le trajet perceptuel dirigeant le regard vers la montagne, la structure ouverte, la grande distance entre les plans et la profondeur de champ.

Dans un article où il revisite le *Traité du signe visuel* du Groupe μ^{77} , le philosophe et historien de l’art Georges Roque soulève le problème de la matière de la couleur qu’est le pigment. Il prend pour exemple l’œuvre *Vierge de douleur au pied de la croix* (XVII^e siècle) de Philippe de Champaigne (Figure A.I 92), dans laquelle le signe plastique *bleu* occupe la moitié de l’espace. Le choix de la teinte suit la prescription iconographique voulant que le manteau de la Vierge soit peint en bleu outremer, de par la valeur élevée du pigment obtenu à partir du lapis-lazuli. Le signe est donc symbolique (par la teinte choisie) et indiciaire (par le pigment). En tant qu’indice, le plastique renforce l’iconique, puisqu’il s’agit de représenter un personnage important à partir d’un pigment dispendieux, l’outremer

⁷⁷ Roque, « À propos du Traité du signe visuel : une remarque et deux questions ».

ayant un signifié de richesse par rapport aux autres pigments. À défaut de pouvoir identifier le pigment utilisé dans l'œuvre de Sohlberg, nous devons travailler sur le type stabilisé que constitue le bleu, les oppositions étant de l'ordre de la saturation et de la clarté, sur le plan de l'expression. Cela dit, nous voyons une analogie avec l'exemple cité par Roque à propos du choix de couleurs, *Vinternatt i Rondane* évoquant un sentiment religieux. Dans cette œuvre, le signe plastique *bleu* a un signifié de froideur et de calme, il crée une ambiance feutrée appuyant le sujet nocturne de l'œuvre, mais sur le plan symbolique, il participe également au sentiment d'introspection qui s'en dégage. Dans *Midsommardans* de Zorn, le signe plastique *rouge* correspond à un type stabilisé, puisque l'origine régionale de son pigment est connue. L'utilisation du rouge de Falun sur l'une des maisons représentées constitue donc un signe indiciaire, désignant à la fois la localisation de la scène (la Suède) et l'origine nordique du pigment (Falun). Par conséquent, dans l'œuvre de Zorn, la dimension folklorique de la scène est appuyée par la disponibilité locale d'un pigment. Comme nous le verrons dans la prochaine section de ce chapitre, ce signe plastique n'est pas uniquement indiciaire, mais il a des implications symboliques et participe à la valeur nordique de l'œuvre.

De l'œuvre de Zorn, se dégage une impression générale contraire à celle produite par celle de Sohlberg, ces œuvres ne présentant pas seulement un format opposé – la verticalité et l'horizontalité du canevas induisent des effets et des types de compositions différents –, mais une palette chromatique et une organisation spatiale dissemblables. *Midsommardans* évoque l'intensité d'un moment marqué par une lumière et un mouvement perpétuels, ceci étant appuyé par le traitement impressionniste de l'œuvre. Les lignes et les formes sont disposées selon des réseaux de façon à accentuer ce sentiment d'exaltation, de mouvement et de joyeux désordre. Cette désorganisation n'est qu'apparente, l'œuvre étant strictement codifiée, tant sur le plan de la composition que par rapport à l'image du Nord qu'elle propose. Les nombreuses figures sont principalement regroupées deux par deux, chaque couple étant positionné en alternance à droite, à gauche, puis encore à droite et ainsi de suite jusqu'aux plans les plus éloignés de la composition, vers le coin supérieur droit. Les objets sont concentrés dans les plans médians à éloignés et leur taille diminue en fonction

de leur position de gauche à droite, correspondant à leur éloignement. En comparaison, *Holmenkollen* de Werenskiöld comporte un nombre de personnages plus important, mais l'organisation symétrique de la composition ainsi que les figures peu détaillées et dans une position figée donnent au contraire une impression de discipline, voire même d'équanimité, malgré le sentiment d'exaltation qu'engendrent les épreuves sportives. Alors que les traits des personnages de Zorn sont individualisés (dans les plans rapprochés), ils sont à peine ébauchés chez Werenskiöld, rassemblés sous l'égide du drapeau au centre du tableau. Chez Zorn, l'esprit de communauté est appuyé par l'interaction d'un grand nombre d'éléments dans un espace restreint, mais par l'impression de mouvement qui se dégage de l'œuvre, la solennité associée aux cérémonies cède la place à un relâchement propice à la fête. Cette œuvre souligne un aspect méconnu de la réalité du Nord comme lieu de transmission d'une culture et d'un mode de vie communautaire visant à assurer le confort, si ce n'est la survie.

De par l'abondance de formes que présente *Midsommardans*, peu d'espace au sol est vacant, à l'exception d'une ouverture dans la moitié inférieure gauche invitant l'observateur à pénétrer virtuellement dans l'espace de la représentation pour se rendre vers son centre (à l'entrée du bâtiment rustique). La composition est chargée, fermée à l'arrière-plan par des constructions, et un hors-champ est suggéré, comme si l'entièreté de la scène ne pouvait être contenue dans le cadre de l'œuvre, de par son ampleur. En outre, la spatialité est limitée, le cadrage est serré et les plans sont rapprochés les uns des autres, participant à cette impression de confinement de la scène. Cet effet est toutefois loin d'être étouffant, suggérant plutôt une tension sexuelle, contrairement à l'attente chargée d'inquiétude qu'exprime *Ensi Lumi* de Sparre. Dans cette œuvre, l'enfermement des figures dans un intérieur réduit évoque davantage l'isolement que l'intimité, les teintes sombres et la lumière blafarde contribuant à l'ambiance pesante de la composition. *Rjukanfossen* de Kittelsen présente aussi une structure fermée, mais par des marqueurs du paysage (la chute et la falaise) plutôt que par des éléments construits. En dépit de l'échelle du paysage, le personnage en bas à droite révèle des possibilités de déplacement réduites, évoquant l'idée romantique de l'innocuité de l'humain, enfermé dans la vastitude du paysage. Ces œuvres témoignent d'une tendance majeure des représentations atypiques habitées de la nordicité,

qui est la remise en question de l'idée voulant que le Nord soit un espace vaste et dégagé, ouvert vers l'infini et présentant une faible densité de population malgré des distances énormes. L'œuvre de Zorn montre au contraire une abondance d'éléments à l'intérieur d'une spatialité limitée, les plans étant nombreux, mais l'espace considérablement moins profond que dans des œuvres comme *Vinternatt i Rondane* de Sohlberg. L'accent n'est pas mis sur l'environnement ni sur le rapport de l'homme avec la nature, sauf en ce qui a trait à la luminosité nordique, qui induit un mode de vie différent, l'été étant court et intense. À cet effet, la teinte pastel du ciel dans le coin supérieur droit est l'indication temporelle d'une localisation nordique. Il ne s'agit manifestement pas de la lumière franche du midi, sa diffusion subtile et sa façon d'adoucir les couleurs situant sa source près de l'horizon.

En tant que représentation typique habitée de la nordicité, *Midsommardans* remet en question les idées reçues sur le Nord en insistant sur sa dimension culturelle, sur les interactions entre les individus et leur environnement, ce qui implique la coprésence d'un grand nombre d'éléments induisant des trajets perceptuels complexes ainsi que des plans nombreux et rapprochés les uns des autres. Lorsque la présence humaine est évacuée, les caractéristiques des représentations atypiques de la nordicité sont toutes autres, bien que ces œuvres montrent également la diversité du Nord et sont le plus souvent polychromes, à la différence des représentations typiques qui ne montrent que l'hivernité. En comparaison avec *Spring, Lower Canada* (1915) d'Alexander Y. Jackson (Figure A.I 9), un paysage montrant l'apparition du sol humide sous la neige lors du dégel au printemps, les contrastes chromatiques de *Midsommardans* sont plus marqués et la dominance des teintes de brun génère un effet différent. Alors qu'une impression de vivacité se dégage de l'œuvre de Zorn, le signifié plastique des couleurs choisies par Jackson ainsi que la quasi-absence de lignes diagonales expriment la quiétude du moment précédant le réveil graduel de la nature au printemps, celui-ci étant imminent. Cette œuvre évoque ainsi un entre-deux, entre le mouvement de *Midsommardans* de Zorn et l'apaisement de *Vinternatt i Rondane* de Sohlberg. Ceci est appuyé par la superposition de lignes verticales aux lignes horizontales définissant les plans, rompant ainsi la monotonie du paysage, alors que l'effet de l'œuvre de Sohlberg est rendu par une composition simple, dominée par trois bandeaux horizontaux et

un espace central dégagé. Bien que l'œuvre de Jackson reprenne les couleurs habituelles du Nord que sont le blanc et le bleu, celles-ci se retrouvent en plus faible concentration que les teintes de brun dominant la composition. Cette insistance sur le sol n'est pas aussi courante que les œuvres qui, de manière similaire, montrent des étendues enneigées. Elle souligne néanmoins un aspect de la nordicité que des romans du terroir ont abordé, comme *Maria Chapdelaine* (1913) de Louis Hémon⁷⁸, soit l'idée que le défrichage est une manière de repousser le Nord, de faire en sorte que la civilisation gagne du terrain sur la forêt.

Chez Thesleff (Figure A.I 10), qui a également abordé la thématique printanière dans une perspective nordique, les teintes sont délavées et semblent sur le point de disparaître, malgré le sujet nocturne de l'œuvre. De ce fait, elles symbolisent cette idée de silence fréquemment évoquée dans des représentations littéraires du Nord⁷⁹. Les œuvres de Thesleff et de Jackson présentent un point de vue frontal sur des panoramas, l'espace représenté étant vaste et profond. Bien que ces deux œuvres présentent une structure ouverte et que le regard soit dirigé au loin, ce trajet est entravé par des éléments du paysage, qui imposent au regard un temps d'arrêt, mais lui font prendre la mesure de l'espace. Ces obstacles visuels, si nous pouvons les qualifier ainsi, sont généralement situés entre le premier plan et un plan intermédiaire, leur fonction étant de structurer l'espace. Ils évoquent de surcroît l'idée de nature sauvage, mettant en valeur le désordre apparent de l'environnement nordique, en opposition au paysage pittoresque où même les arbres semblent prendre la pose. Peterssen exprime cette idée de nature sauvage et intouchée dans *Sommernatt* (Figure A.I 12), le sujet nordique étant appuyé par le croissant de lune se reflétant dans l'eau calme d'un lac lors d'une nuit claire typique des latitudes élevées. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédant, les paysages représentés dans les œuvres des artistes du Groupe des Sept – dont Jackson fera partie quelques années après avoir peint *Spring, Lower Canada* – ne sont pas complètement sauvages, bien que l'absence de figures humaine puisse donner cette impression. Une autre tendance marquante des

⁷⁸ Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Montréal : Boréal, 1991 [1913], 216 p.

⁷⁹ Voir par exemple : Loup Durand, *Le grand silence*, Paris : Plon, 1994, 361 p.

représentations atypiques désertées de la nordicité réside dans le traitement décoratif des sols, par une attention portée aux textures, mais surtout par la présence d'ombres et de reflets⁸⁰. Ces jeux de lumière (que l'on retrouve également dans des paysages d'hiver) sont une manière de rendre les particularités de la luminosité nordique, mais ils ont également pour effet de situer, ne serait-ce que vaguement, la scène en localisant la source lumineuse.

En somme, la nordicité picturale se déploie entre monochromie et polychromie, vastes spatialités et espaces confinés, structures ouvertes et fermées, mais les œuvres insistent toutes sur la luminosité particulière du Nord. Les types de représentation de la nordicité sont associés à des tendances distinctes sur le plan de leur plasticité, de leur iconicité et de leur spatialité. Ceci nous permet d'établir une sorte de cartographie de la nordicité picturale, de comprendre les formes et les modes d'expressions qu'elle favorise en fonction du degré de typicité et du facteur humain. Sur le plan conceptuel, les représentations picturales se positionnent les unes par rapport aux autres, tant par les sujets abordés que dans la manière de les donner à voir. À cet effet, elles peuvent abonder dans le même sens en exprimant une idée commune de manière similaire ou en apportant un complément d'information, mais elles peuvent aussi s'opposer, se contredire ou remettre en question la manière de représenter certains sujets. Dans la nordicité picturale, une scène typique désertée peut, par exemple, présenter le Nord comme un monde bleu tandis qu'une scène atypique habitée peut au contraire le montrer comme le lieu d'une vie culturelle effervescente. Dans notre corpus, ces types opposés correspondent respectivement à *Vinternatt i Rondane* de Sohlberg et à *Midsommardans* de Zorn. Il ne s'agit pas tant pour l'artiste d'affirmer sa dissidence que de partager son expérience singulière et sa façon d'appréhender le monde. Les œuvres de notre corpus sont toutes des représentations picturales de la nordicité à part entière et en les désignant comme étant typiques ou atypiques, nous ne posons pas un jugement de valeur – nous n'insisterons jamais assez sur cet aspect – mais nous évaluons leur positionnement dans l'imaginaire du Nord. De cette façon, nous tenons compte de la réception de ces œuvres par nos cultures occidentales, qui

⁸⁰ Voir Laurier Lacroix, « La construction picturale du Nord » et Suzor-Coté, *lumière et matière*.

ont une idée du Nord ne correspondant pas à la réalité nordique, comme le démontre la diversité des paysages valorisés par les Inuits dans l'ouvrage de Fabienne Joliet⁸¹. En ce sens, les représentations typiques de la nordicité ne renvoient pas à un nombre plus élevé de valeurs polaires que les représentations atypiques.

5.5.2 Identification des valeurs nordiques artistiques et picturales

Vinternatt i Rondane d'Harald Sohlberg, *Midsommardans* d'Anders Zorn et *Spring, Lower Canada* d'Alexander Y. Jackson se posent toutes les trois en tant qu'exemplifications de la nordicité en représentant les moments-clé associés à l'imaginaire du Nord que sont l'hiver, la transition vernale et le soleil de minuit, mais aussi par le choix des lieux. En ce sens, elles expriment une nordicité zonale et saisonnière, en montrant des lieux nordiques régis par des phénomènes cycliques particulièrement marquants. Contrairement à l'œuvre de Sohlberg où la neige bleue crée une ambiance feutrée loin de la dure réalité de l'environnement nordique, *Midsommardans* et *Spring, Lower Canada* ne témoignent pas d'une vision fantasmée du Nord. L'œuvre de Zorn met de l'avant les éléments d'une réalité culturelle nordique et de ses traditions alors que celle de Jackson traite des détails subtils de la transition entre les saisons. Les trois œuvres portent néanmoins une charge émotive et symbolique liée aux sujets et à la manière de les donner à voir – par la solennité de la représentation de Sohlberg, l'attente de changements chez Jackson et la vivacité de la composition de Zorn –, évoquant ainsi une nordicité mentale. Si l'œuvre de Sohlberg est proche du prototype notionnel de la catégorie, celle de Jackson en marque les limites, puisqu'à l'exception de quelques traces de neige, elle ne présente aucun des connotateurs habituels de la nordicité picturale. De plus, cela n'est pas compensé par l'accumulation des indices renvoyant à l'idée du Nord, comme c'est le cas de l'œuvre de Zorn. Cela dit, la concordance avec une image-modèle et la capacité de décoder la signification culturelle d'une image relèvent de conventions plutôt que d'un savoir inné, la grande diffusion dont

⁸¹ Joliet, *Umiujaq. Regards inuits sur le paysage*.

bénéficient certaines images du Nord contribuant à les inscrire dans nos habitudes visuelles. La représentation du Nord par le bleu et le blanc est ainsi devenue aussi coutumière que l'utilisation du rouge et du vert pour marquer les fêtes de Noël, les deux étant consacrées par l'usage. Il est donc justifié de considérer l'œuvre de Sohlberg comme étant typique de la nordicité picturale, bien que les œuvres de Zorn et de Jackson appartiennent tout autant à la catégorie. Comme nous le verrons ci-après, l'œuvre de Sohlberg reprend un plus grand nombre de valeurs nordiques que l'œuvre de Zorn, mais étonnamment, l'œuvre de Jackson en présente autant. (Tableau 5)

VANO	Œuvre de Sohlberg	Œuvre de Zorn	Œuvre de Jackson
1. Représentation d'une localisation nordique présumée grâce à des indices révélateurs	Relief montagneux, disposition des étoiles	<i>Maypole</i> , soleil de minuit (luminosité)	Seaux pour récolter l'eau d'érable
2. Représentation d'une saison marquée	Hiver, neige	Solstice d'été	Printemps (début), neige, pas de feuilles aux arbres
3. Indicateurs représentationnels des conditions climatiques ou mises en garde (symbolique)	Neige, couleur froide	--	Neige, sol qui semble gorgé d'eau
4. Des études quant à la représentation de la neige ou de la glace	Monochrome bleu, volumétrie	--	Mélange de neige et de boue, ombres portées
5. Représentation des précipitations, de vents violents	--	--	--
6. Le type de végétation représenté	Arbres dont le bois semble mort	Absence de végétation	Des érables et des conifères
7. Représentation offrant des indices quant au degré d'isolement	Pas de présence humaine, plans distancés, grandeur du paysage	Remet en question la notion d'isolement	Endroit pas aussi isolé qu'il le paraît (seaux), plans distancés
8. Représentation des moyens de locomotions et de la nature des infrastructures	Ski (documentation afférente...)	Matériaux de la région (bois, rouge de Falun)	Récolte à l'ancienne (seaux)
9. Représentation des traditions, des costumes, des constructions	Signes conventionnels (étoile à cinq branches, croix)	<i>Maypole</i> , costumes, savoir local et techniques de construction	Récolte et transformation de l'eau d'érable
10. Représentation des activités de loisir, du travail et des tâches domestiques	Espace invitant à la contemplation (à l'écart)	Festivités, danse	Attente avant la récolte de l'eau d'érable

Tableau 5 Les valeurs nordiques artistiques chez Sohlberg, Zorn et Jackson

Dans l'œuvre de Sohlberg, nous avons établi que la localisation nordique ne repose pas uniquement sur le titre et sur la documentation afférente, mais qu'elle est appuyée sur le plan formel par le relief reconnaissable des montagnes de Rondane. Résultant d'un apprentissage, les observateurs de l'œuvre ne possèdent pas tous ce savoir, mais les montagnes de Rondane font partie des massifs dont l'image est suffisamment évocatrice pour être reprise par la culture populaire⁸². Si des connaissances géographiques défaillantes ne permettent pas de les identifier avec précision, elles seront néanmoins reconnues en tant que haute montagne, évoquant une *montagnité* ou nordicité en altitude. La disposition des étoiles est un autre indice de la localisation nordique, l'étoile au-dessus du pic central évoquant par sa brillance l'étoile Polaire et les autres Cassiopée ou la Grande Ourse. Bien qu'elle témoigne de la recherche d'un ordre, soulignons toutefois que la considération d'une œuvre en tant que guide du ciel relève de la spéculation. Dans *Vinternatt i Rondane*, la saisonnalité est manifeste et nous sommes devant une représentation marquée de l'hivernité. Ceci est appuyé sur le plan de l'iconographie par la neige ainsi que par l'absence de feuilles aux arbres du premier plan et sur le plan plastique, par les couleurs bleu et blanc. La présence de neige constitue de surcroît un indicateur des conditions climatiques, puisqu'elle dépend du froid et des précipitations. Sur le plan symbolique, ces conditions ne sont pas accompagnées de mises en garde et elles ne présentent pas une menace, évoquant plutôt un calme feutré. Sur le plan esthétique, le monochrome et la volumétrie de la montagne sont des moyens picturaux d'étudier les effets de la neige. La stabilité de la composition ne permet pas de présumer de vents violents et les précipitations à l'origine de la neige sont antérieures à la scène représentée. Quant à la végétation montrée au premier plan, le tracé noir donne une impression de fragilité, comme s'il s'agissait de bois mort.

Outre la localisation géographique de l'endroit représenté, l'isolement est marqué par l'absence de constructions ou de personnages, mais aussi par le format imposant du paysage. Sur le plan de la composition, cet isolement est appuyé par le panorama, la profondeur de champ et la grande distance entre les plans, accentuant l'impression de

⁸² C'est également le cas du Cervin, en Suisse, dont la forme schématique est reprise dans des logos comme celui du chocolat Toblerone.

vastitude du paysage. Si l'humain est absent de l'œuvre, d'autres versions montrent des skieurs au plan intermédiaire. La documentation sur l'œuvre nous informe d'ailleurs que l'artiste s'est rendu peindre sur le motif à ski, l'absence d'infrastructures et l'inaccessibilité de la région en hiver impliquant ce moyen de locomotion. Dans *Vinternatt i Rondane*, la dimension naturelle domine. Soulignons néanmoins la présence de signes conventionnels comme la croix sur le plus haut sommet à droite de la composition et la forme schématique naïve des étoiles à cinq branches dans la partie supérieure, ces signes ayant une valeur symbolique. En tant que marque énonciatrice de l'artiste, la croix correspond à un « je » : en posant sa marque sur le plus haut sommet, l'artiste prend possession du lieu. Il inscrit non seulement sa présence dans un endroit isolé, mais exprime un vœu ou fait acte de piété. En ce sens, la croix évoque un sentiment religieux, ce paysage ayant été comparé à une cathédrale par l'artiste lui-même, comme le rapporte Kirk Varnedoe⁸³. Roald Nasgaard voit dans cette œuvre une « monumentalisation » du paysage⁸⁴. En ce sens, elle comporte des marqueurs d'une tradition romantique, de par l'aspect sublime du paysage, évoquant le voyage romantique et la prédilection pour les endroits isolés, inaccessibles, mais d'une beauté grandiose. À moins de considérer que l'accès à la nature est un loisir en soi, le paysage ne montre aucune activité. Bien qu'il maintienne l'observateur à distance, ce paysage invite néanmoins à la contemplation. À l'époque de Sohlberg, la région n'avait pas encore été désignée en tant que parc national, mais sa fréquentation par l'artiste et sa volonté de donner à voir ce paysage témoignent de sa valeur subjective.

Chez Zorn, le sujet même de l'œuvre en indique la localisation nordique. Outre sa mention par le titre, le *maypole* dressé révèle la nature de l'événement célébré, à condition que le spectateur en reconnaisse le signe. Symbole de fertilité d'origines germaniques qui renvoie au cycle de la vie, le mât est peint en rouge chaque année, puis couvert de fleurs et de verdure afin de marquer un renouveau, sa position au centre de la danse revêtant une signification particulière. Ce symbole païen est situé juste à côté d'une croix, témoignant

⁸³ Varnedoe, *Northern Light. Nordic Art at the Turn of the Century*, p. 233.

⁸⁴ Nasgaard, *The Mystic North*, p. 4.

d'une cohabitation des pratiques religieuses. La tradition veut que, lors de la journée la plus longue de l'année ou à quelques jours près, le mât soit dressé sur le coup de minuit. Sachant cela, la luminosité diffuse est interprétée comme celle du soleil de minuit, l'astre étant alors situé près de l'horizon, dans les régions septentrionales. Le reflet dans une fenêtre de la maison rouge témoigne d'une lumière atténuée et permet d'en situer la source derrière l'observateur de l'œuvre, à sa droite. Attendu que le soleil se lève au plus près du Nord lors du solstice d'été (mais à l'Est lors des équinoxes), ce reflet offre un indice de la position des points cardinaux. La saison est donc clairement marquée, le solstice d'été constituant une indication précise de l'été. Par le sujet estival et festif de l'œuvre, l'heure est à l'insouciance et rien ne laisse présumer de conditions climatiques difficiles. En montrant la dimension culturelle de la nordicité, l'attention est davantage portée sur la présence humaine que sur la végétation, cette dernière n'étant représentée que par l'herbe au sol. L'accent est mis sur la communauté, remettant en question l'idée voulant que le Nord ne soit pas (ou peu) habité. Le lieu montré ne semble pas isolé, mais témoigne au contraire d'une vie sociale riche et animée. Sur le plan de la composition, cela est marqué par un cadrage serré comportant un nombre important d'éléments et de personnages, ne laissant que peu de place au vide souvent associé au Nord. Nous constatons donc que l'œuvre de Zorn remet en question plusieurs idées reçues sur le Nord, dont celle voulant que les régions nordiques soient hostiles et que les conditions de vie y soient difficiles.

Les constructions rustiques et la maison rouge, qui semble offrir tout le confort de la vie moderne, ressemblent à ce que l'on voit dans n'importe quel village. Si aucun *landmark* ne permet de localiser l'endroit représenté, les constructions sont tributaires des ressources disponibles dans la région. Le rouge de la maison correspond à un pigment issu de la mine de cuivre de Falun avec lequel les maisons sont traditionnellement peintes, ce qui lui vaut le nom de *Falurödfärg* (rouge de Falun). La préparation de cette peinture cuite varie selon qu'elle contienne ou non de l'huile de lin, mais résulte d'un procédé simple. Afin d'adhérer mieux à la surface, elle s'applique sur des bâtiments rustiques non rabotés. Selon la compagnie qui fabrique de nos jours cette peinture, les premières traces de son utilisation

remontent au XVI^e siècle⁸⁵. Une autre source précise que la production manufacturière date de 1764, mais la mine aurait été exploitée durant plus de mille ans, avant sa fermeture en 1992⁸⁶. Des tests au carbone 14 réalisés en décembre 1992 démontrent que la mine de cuivre de Falun est exploitée depuis une période située entre 850 et 1080 de notre ère, ce qui en fait la première industrie suédoise⁸⁷. Au XVII^e siècle, les habitations en bois sont peintes en rouge afin d'imiter la brique, à l'exception de résidences cossues dont les façades sont peintes en jaune sous l'influence de la renaissance italienne⁸⁸. Graduellement, un rouge clair devient la norme pour les bâtiments agricoles, les maisons et les chalets, remplacé par une teinte plus foncée au XIX^e. Typiques du paysage suédois, ces maisons s'inscrivent dans l'idéal du « *own-your-own home movement*⁸⁹ ». Justyna Tarajko-Kowalska signale qu'en plus de protéger le bois, le rouge de Falun est un symbole identitaire :

Tradition of colour red in Swedish architecture has been common since the end of the 18th century. Red coloured timber buildings are as common in Sweden, that they almost became national symbol of the country. [...] Besides its aesthetical value, it provides also a protective coating for timber, according to rare composition of iron ochre, silicon dioxide and zinc in addition to copper⁹⁰.

Dominant les paysages suédois, cette couleur revêt une importance culturelle considérable, puisque la ferme rustique peinte en rouge de Falun en est venue à symboliser la ruralité et l'attachement à ses paysages. En tant que ressource naturelle locale, l'exploitation du minerai de cuivre engendre une activité économique et de ce fait, elle implique la présence

⁸⁵ *Falurödfärg* : http://www.falurodfarg.com/frf_templates/Page.aspx?id=478 (consulté le 11 mai 2008).

⁸⁶ Anna Karlsson, « Drömmen om den röda stugan : Huruvida varumärket Falu Rödfärg kan utvidgas till en ny produktkategori (The dream about the red Swedish cottage : Whether the brand Falu Rödfärg can be extended to a new product category) », Karlstad University, projet de fin d'études, 2012, p. 3.

⁸⁷ Diana S. Waite, « Some Perspectives on Falun Red Paint and the Red Cottage, Sweden's "National Building" », *APT Bulletin*, vol. 32, no 2-3, 2001, p. 68.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁸⁹ *Ibid.* L'autrice emprunte cette expression à Ralph Edenheim, un historien qui a œuvré au sein du musée en plein air de Skansen, où il s'est intéressé à l'utilisation de la peinture dans les différentes structures en Suède.

⁹⁰ Tarajko-Kowalska, « Red Colour & Light in Architecture », p. 95.

d'infrastructures et de routes. Elle réfère également à une tradition culturelle nordique se répercutant dans les œuvres visuelles et littéraires.

L'utilisation du rouge de Falun par des artistes suédois comme Anders Zorn ou Carl Larsson (Figure A.I 93)⁹¹ est favorisée par la disponibilité du pigment, mais surtout parce qu'elle renvoie à une tradition bien ancrée. Dans ses *Scènes de la vie dalécarlienne*, Fredrika Bremer décrit l'exploitation des mines de cuivre comme étant la principale industrie de la ville de Falun :

Les paroles de ce chant contribuaient aussi à l'effet produit sur l'imagination déjà excitée de Siri, par cette huitième merveille du monde, comme on appelle quelquefois la mine de cuivre de Falhun [sic]. Ses yeux brillaient du désir de voir différentes parties de la mine, dont elle avait déjà entendu les noms : tels que le *Joyau*, la *Couronne*, le *Dragon de cuivre*, le *Chevalier noir*, *Odin*, *Loke*, le *Serpent du Mitgaard*, le *Globe impérial* avec sa croix, emblème du pouvoir impérial, l'*Étoile du Nord*, la *Chambre d'argent*, le *Salon du roi*, le *Prince de la paix*, etc. [...] L'âme ardente de la jeune fille se plaisait à conjurer des images grandes et merveilleuses comme celles que les légendes du Nord décrivent dans les salles fantastiques du roi des montagnes⁹².

Ce pigment n'évoque pas seulement une industrie régionale, mais renvoie à un imaginaire des lieux nordiques, de par le nom donné aux diverses chambres de la mine. Le plastique vient donc appuyer l'iconique au sens où le lieu – qui constitue également le port d'attache de l'artiste – est représenté à partir d'un pigment local, l'origine du pigment étant de ce fait signifiante. Dans le contexte suédois et comme le démontre le passage de Frederika Bremer, *Falurödfärg* a un signifié de nordicité, Falun se situant de surcroît au-delà du 60° parallèle. En utilisant cette couleur dans son œuvre – ou du moins, une nuance voisine, à défaut de pouvoir prouver l'utilisation de ce pigment précis –, Zorn contribue à diffuser une tradition quant au code de couleur utilisé pour les constructions en Suède.

Les costumes sont aussi révélateurs d'une tradition se rapportant aux particularités régionales d'une nordicité culturelle. Leur apparition en Suède correspond à la montée du

⁹¹ L'utilisation de l'aquarelle par cet artiste ne permet pas l'emploi de ce pigment. La couleur est alors choisie de façon à s'en rapprocher et évoquer la tradition.

⁹² Fredrika Bremer, « La mine de cuivre de Falhun », chap. in *Scènes de la vie dalécarlienne*, p. 277-335, Paris : J. Cherbuliez, 1847, p. 307.

mouvement national romantique, chaque région ayant son propre costume traditionnel. Parmi les costumes dalécarliens décrits par l'historien Gustave Backman⁹³, aucun ne correspond à ceux représentés dans l'œuvre de Zorn, à l'exception d'une illustration au début de l'ouvrage (Figure A.1 94). Bien que l'ouvrage ait été publié plusieurs décennies plus tôt, la réhabilitation du costume traditionnel en Suède au tournant du XX^e siècle s'appuie sur des recherches visant à restituer cet aspect du folklore du pays, d'où l'intérêt de cette comparaison. Les historiennes Inga Arnö-Berg et Gunnel Hazelius-Berg soulignent l'appartenance paroissiale des costumes qui, en plus de marquer l'origine du porteur, apportent des informations sur l'âge et l'état matrimonial⁹⁴. Elles distinguent en outre les costumes populaires des costumes régionaux, les premiers ayant été abandonnés suite à l'industrialisation et à l'exode rural alors que les seconds correspondent à une valorisation du terroir par la remise au goût du jour des costumes traditionnels au XX^e siècle⁹⁵. L'œuvre de Zorn montrerait donc des costumes régionaux, faisant de l'artiste l'un des précurseurs de cette entreprise identitaire, bien que les costumes soient peu détaillés. Selon Kirk Varnedoe, ceux-ci ne constituent toutefois pas le sujet central de l'œuvre:

*Zorn, too, was fascinated by native peasant costume, and he respected local variations to the extent of refusing to paint a model in garb from outside her native district. However, he was more concerned with conveying the extraordinary light and mood of the celebration than with recording intricate embroidery or the individual leaves of the maypole decorations. His broad handling of paint may result in a suppression of such details, but the placement of the main couple invites the viewer's participation in the dance*⁹⁶.

Le thème principal est la célébration liée à la particularité géographique voulant que le soleil ne se couche pas à cette latitude durant une partie de l'été. En outre, la danse implique des

⁹³ Gustave Backman, *Costumes nationaux des provinces de la Suède : avec un aperçu des mœurs et coutumes de leurs habitants*, A. Bonnier, 1830, 34 p.

⁹⁴ Inga Arnö-Berg et Gunnel Hazelius-Berg, « Correspondance », *L'Homme*, tome 18, no 3-4 (juillet-décembre 1978), p. 197. Ce texte apporte des précisions supplémentaires à un ouvrage des autrices au sujet des costumes traditionnels suédois (*Folk Costumes of Sweden. A Living Tradition*, ICA bokförlag, 1976), en réponse à une recension d'Yves Delaporte.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 198.

⁹⁶ Varnedoe, *Northern Light. Nordic Art at the Turn of the Century*, p. 275.

déplacements, des mouvements de rotation et des interactions entre les danseurs se déroulant dans l'espace et dans le temps. En somme, le construit et les costumes appartiennent à la fois au passé, au présent et à l'avenir. Ces deux symboles s'inscrivent dans la durée, marquant la persistance de traditions associées à la nordicité.

L'œuvre *Spring, Lower Canada* de Jackson comporte un certain nombre d'indices révélateurs d'une localisation nordique, bien que les signes n'en soient pas aussi évidents que dans *Vinternatt i Rondane* de Sohlberg ni aussi variés que dans *Midsommardans* de Zorn. Ces indices concernent les phénomènes naturels, mais ils abordent également une dimension traditionnelle reposant sur des connaissances culturelles. Comme nous l'avons déjà proposé, l'artiste joue dans cette œuvre sur les limites de la catégorie au sens où elle ne présente pas les traits les plus évocateurs des paysages nordiques, mais traite de ses aspects ordinaires. Nous ne sommes pas devant une vision sublime du paysage, mais devant une représentation en phase avec la réalité, tenant compte des changements graduels de la nature. Bien que le sujet et la manière de le traiter expriment une nordicité, cette œuvre joue sur le registre de la subtilité et en dévoile d'autres facettes, comme en témoignent les valeurs nordiques qui y sont représentées. D'emblée, la présence des seaux de part et d'autre des arbres fournit plusieurs indications favorisant une lecture nordique du paysage, à condition que l'observateur de l'œuvre y reconnaisse la référence à l'exploitation des érables à sucre : ils révèlent une localisation approximative, une période de l'année assez précise et une tradition liée aux exigences de la survie dans un environnement hostile. Bien entendu, il est ici question d'un Nord historique lié à la colonisation de la Nouvelle-France, puisque ce seraient les Amérindiens qui auraient enseigné cette méthode de fabrication aux colons dès 1676, selon la description du père Chrestien Leclerc⁹⁷. Au Québec, cette thématique bénéficie de la faveur de plusieurs artistes, dont Cornelius Krieghoff, Horatio Walker Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté et Clarence Gagnon.

⁹⁷ Denys Delâge, « L'influence des Amérindiens sur les Canadiens et les Français au temps de la Nouvelle-France », *Lekton*, vol. 2, no 2, Automne 1992, version numérique produite par Jean-Marie Tremblay, coll. « Les classiques des sciences sociales », p. 32, citant J.-F. Pendergast, « The Origin of Maple Sugar », *Musée national des sciences naturelles, Syllogeus*, no 36, Ottawa, 1982, p. 8.

Un album réalisé par l'illustrateur des traditions populaires Edmond-Joseph Massicotte⁹⁸ propose une série de gravures sur les événements rythmant la vie des Canadiens français – le Mardi gras, le réveillon de Noël, la bénédiction du jour de l'an, l'épluchette de blé d'Inde, etc. –, chaque composition étant accompagnée d'un commentaire. Au sujet de la période des sucres, Édouard-Zotique Massicotte de la Société Royale du Canada voit dans cette tradition un moment propice aux festivités et à l'exubérance culinaire :

En mars ou en avril, quand les nuits encore froides sont suivies de journées relativement chaudes, la neige mollit, la glace se désagrège et les grands végétaux gonflent leurs fibres pour la frondaison prochaine.

C'est le temps des sucres. Le personnel des fermes s'anime. L'on recolle les ustensiles nécessaires. Aucune industrie domestique n'étant plus estimée, vieux comme jeunes rivalisent d'une incomparable ardeur. [...]

De la ville, du village, des rangs, s'amènent des groupes qui visitent les sucriers. Il en résulte des parties de cartes, des concerts, et surtout des festins où s'improvisent des fantaisies culinaires dont le souvenir reste vivace. [...]

Qui n'a jamais pénétré dans une cabane à sucre, n'a pu apprécier la friandise nationale du cultivateur canadien, car les produits de l'érable ne se savourent tout-à-fait, que dans l'atmosphère de la sucrerie : là, seulement, ils s'accompagnent d'un arôme spécial qui ne se perçoit nulle part ailleurs⁹⁹.

La tradition en vertu de laquelle les érables sont entaillés pour en récolter l'eau avant de la transformer en sirop d'érable en la faisant bouillir persiste, de par son importance culturelle. Cela dit, la représentation des traditions est possible même lorsque la présence humaine est évacuée, comme en témoigne l'œuvre de Jackson. De la même manière, on peut concevoir quelles sont les infrastructures nécessaires à l'accomplissement d'une tâche sur la base de ce qui est donné à voir. En ce sens, le fait que des seaux soient suspendus aux arbres témoigne d'une méthode de récolte à l'ancienne, où l'eau de chaque chaudière est recueillie manuellement avant d'être transportée sur le lieu de sa transformation par un attelage ou sur un traîneau. Le paysage de Jackson réfère donc à une tradition et, indirectement, au travail que cela implique ainsi qu'aux festivités qui en découlent.

⁹⁸ Edmond-J. Massicotte, *Nos Canadiens d'autrefois*, Montréal : Granger Frères, 1923, 41 p.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 27-28.

En faisant abstraction du titre, la thématique saisonnière demeure évidente, puisque l'œuvre présente à la fois des signes de l'hiver et d'autres évoquant l'arrivée du printemps. De ce fait, ce n'est pas tant la saison que la transition entre deux saisons qui est montrée. Des traces de neige subsistent, mais le sol ne semble pas encore asséché, comme si la neige commençait à fondre. Le ciel est ennuagé, mais rien ne laisse supposer que la pluie soit à l'origine de cet effet mouillé. Témoinnant des conditions climatiques, la neige partiellement fondue est l'indicateur représentationnel d'un redoux. Les arbres n'ont pas commencé à bourgeonner, mais comme nous l'avons mentionné ci-dessus, les seaux situés de part et d'autre de ceux-ci sont les marqueurs d'une période précise de l'année. D'une durée de quelques semaines, le temps des sucres correspond au moment où la température est clémente le jour, mais descend en dessous de zéro la nuit. On peut donc déduire que l'œuvre représente le début du printemps, vers la fin du mois de mars. La présence des seaux n'indique pas uniquement la période de l'année, mais la localisation, de par la zone restreinte dans laquelle le sirop d'érable est produit, le Québec en constituant en quelque sorte l'épicentre. Malgré la profondeur de champ et les plans distancés, l'endroit représenté n'est pas aussi isolé qu'il le paraît ou du moins, il est atteignable, la présence des seaux témoignant de son accessibilité. La scène qui semble *a priori* désertée révèle en réalité un lieu fréquenté, voire domestiqué, puisque l'installation des récipients à la base des arbres nécessite une intervention humaine. Sachant cela, la plaine située dans un plan reculé de l'œuvre n'est plus assimilable à un espace vide, mais à un terrain plat pouvant être labouré et cultivé, faisant éventuellement partie du même domaine que les érables. L'observateur de l'œuvre est ainsi invité à évaluer les ressources que peut lui procurer la nature, celle-ci devenant du coup promesse de richesse, correspondant à l'un des types de lieu identifié dans la grammaire du Nord de Daniel Chartier (A.III). L'œuvre de Jackson présente donc un point commun avec l'œuvre de Sohlberg : les deux compositions semblent désertées, mais l'examen approfondi laisse supposer une présence ou une intervention humaine.

CONCLUSION

Les formes symboliques et la constitution des catégories

Certaines régions¹ du monde visible sont particulièrement prégnantes : elles deviennent pour les artistes qui les représentent dans leurs œuvres, puis pour les observateurs de ces œuvres, des formes symboliques. Une telle affirmation n'est pas sans rappeler le titre de l'ouvrage d'Erwin Panofsky² sur la perspective, qui n'est pas une simple invention technique, mais un événement en soi. Cette nouvelle façon de structurer le plan afin de créer une illusion de profondeur n'a pas seulement marqué la représentation picturale, elle a aussi modifié notre façon de percevoir l'espace et globalement, notre rapport au monde. La notion de forme symbolique a été empruntée par Panofsky au philosophe Ernst Cassirer, pour qui il s'agit d'une direction empruntée par le sens : « [...] les choses, les états, les propriétés et les activités ne sont pas des contenus donnés dans la conscience, mais les modes et les directions de la mise en forme qu'elle opère³. » Ainsi, les formes symboliques deviennent en quelque sorte des références qui permettent de situer les objets selon une échelle de valeurs, révélant ainsi des tendances qui peuvent être de nature esthétique. Notre rapport au monde et notre perception étant appelés à évoluer, de nouvelles formes symboliques sont susceptibles d'émerger, entraînant dans leur sillage de nouvelles façons de faire sens. L'identification de ces formes symboliques relève d'un processus de catégorisation qui permet non seulement d'organiser les objets, les phénomènes et les concepts en taxonomies, mais également de les situer les uns par rapport aux autres en établissant un degré de typicité. L'organisation des objets selon une échelle de valeurs étant à la base de toute catégorie, nous nous sommes intéressée, dans

¹ Nous référons en ce sens à leur caractère géographique plutôt qu'à l'unité territoriale administrative, à la réalité topographique sans égards aux frontières politiques.

² Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, 273 p.

³ Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques 1. Le Langage*, Paris : Minuit, 1923, p. 234, cité dans Lassègue, p. 3.

cette thèse, aux représentations picturales de l'imaginaire du Nord, c'est-à-dire aux œuvres donnant corps à la nordicité picturale.

Les représentations ne renvoient pas au monde tel qu'il est, mais plutôt tel que nous le percevons et le catégorisons. Elles correspondent à une vision du monde comprenant une part d'invention et nous permettant de catégoriser l'expérience sensible en types :

L'esprit humain éprouvant le besoin d'unifier le multiple pour s'emparer du monde environnant et essayer de le mettre à son service, nos représentations, loin de refléter fidèlement la réalité des choses, résultent de constructions simplificatrices qui visent à introduire un ordre et un sens dans ce qui semble, de prime abord, relever de la diversité la plus kaléidoscopique. Sont ainsi élaborés des types, qui permettent d'identifier, de classer et de hiérarchiser les objets de l'expérience sensible. Mais ces outils, dans le même temps où ils nous donnent une prise sur le réel, nous en livrent une vision stéréotypée et donc mythique, c'est-à-dire composée d'éléments plus ou moins inventés et cependant considérés comme vrais⁴.

En ce sens, les représentations picturales de la nordicité sont des constructions visant à organiser le monde en mettant de l'avant une image par rapport à laquelle se situent les autres, de façon à induire un ordre et un sens dans le multiple et le divers. Ces images n'impliquent pas nécessairement un rapport de vraisemblance au réel, la représentation étant indépendante du monde qui constitue son modèle. En outre, toute image implique des choix qui détermineront son aspect : elle est le fruit de la subjectivité d'un individu qui choisit d'en montrer certains aspects et d'en occulter d'autres, attendu l'impossibilité de tout montrer. Pour cette raison et en dépit de son lien avec un référent géographique, la nordicité picturale désigne davantage l'idée du Nord et son imaginaire que la réalité nordique. Au tournant du XX^e siècle chez les artistes canadiens, finlandais, suédois et norvégiens, la représentation du paysage nordique gagne en popularité, cet ensemble thématique étant nouvellement estimé. En posant un nouveau regard sur le paysage nordique et en faisant du Nord un sujet de prédilection, les artistes de notre corpus s'inscrivent dans la foulée des romantiques tout en adoptant une attitude revendicatrice

⁴ Jacques Boulogne, « Espaces et peuples septentrionaux dans les représentations mythiques des Grecs de l'Antiquité », *Revue du Nord*, vol. 87, no 360-361 (avril-septembre 2005), « L'invention du Nord de l'Antiquité à nos jours. De l'image géographique au stéréotype régional », p. 277.

quant à leur rôle dans la définition de l'art moderne, bien que ce soit les techniques apprises dans les principaux centres européens qui ont favorisé ce retour aux sources.

L'importance accordée aux éléments de l'imaginaire du Nord ne découle pas d'un patriotisme exacerbé, cet intérêt dépassant les frontières nationales pour se manifester de façon quasi simultanée dans les œuvres des artistes des quatre pays étudiés. Si l'esprit de l'époque autorise une ferveur nationaliste, le rôle explicatif qu'on lui a donné est une construction de l'histoire de l'art accordant la prépondérance aux discours au détriment des œuvres. Les œuvres ne sont pas des témoignages, mais des propositions esthétiques originales mettant en forme une expérience du monde. En ce sens, les représentations picturales de la nordicité expriment une vision du monde basée sur une expérience sensorielle et esthétique, celle-ci étant engendrée par les caractéristiques de l'environnement nordique. L'artiste choisit de partager cette expérience en utilisant des moyens picturaux appropriés, aptes à produire l'effet de sens désiré. Cet artiste évolue certes dans un climat politique, social et culturel particulier, mais il s'agit tout au plus d'épiphénomènes l'accompagnant dans sa démarche artistique. Leur accorder une trop grande importance revient à intenter un procès d'intention à l'artiste ou encore, à ajouter à l'œuvre le poids de données ne lui appartenant pas, ayant pour effet d'en brouiller l'interprétation. Il n'en demeure pas moins qu'en art, les influences sont multiples, puisque les œuvres sont le fruit du travail d'un individu dont l'identité dépend à la fois des facteurs familiaux, régionaux, nationaux, etc. Il ne faut donc pas s'étonner de retrouver des éléments communs dans les œuvres d'artistes d'origines et d'horizons divers, puisque les idées voyagent et se transmutent au contact d'autres conceptions, de façon à ce qu'il devienne difficile d'identifier ce qui appartient en propre à un groupe ou ce qui a été l'objet d'un emprunt. Ainsi, les classiques d'une culture sont le plus souvent « supra-nationaux⁵ » et résultent de l'appropriation d'éléments exogènes suite à des contacts avec d'autres cultures. L'importance d'une référence est liée à sa persistance, au fait qu'elle ne se limite

⁵ Robert Dion, « L'étude des transferts culturels : éléments de théorie », chap. in *L'Allemagne de Liberté. Sur la germanophilie des intellectuels québécois*, Ottawa/Würzburg : Presses de l'Université d'Ottawa/Königshausen & Neumann, coll. « Transferts culturels », 2007, p. 38-39.

pas à un moment ponctuel de l'histoire, mais marque les institutions. La notion d'influence porte donc une dimension collective et systémique, son évolution étant constituée par des microévénements dont le parcours n'est pas linéaire.

En participant à l'élaboration et au déploiement d'une catégorie distincte, le regard posé sur le Nord n'est pas le même que celui posé sur la nature et de façon plus globale, sur l'espace. Considérant la diversité des représentations du Nord et la pluralité des Nords qu'elles incarnent⁶, notre typologie permet d'identifier les thèmes iconographiques de la nordicité picturale et de classer les œuvres sur la base de critères tenant compte de l'ensemble des possibilités de la catégorie. Notre premier constat est que la dimension imaginaire a préséance sur la réalité, puisque le Nord représenté est souvent indéterminé et ne se limite pas à l'image figée et immuable du paysage déserté enneigé. Ce type de paysage sert de point de référence en ce qu'il marque l'imaginaire et répond au principe d'économie cognitive de la catégorisation. Ses caractéristiques dominantes construisent de façon abstraite un prototype modal de la nordicité picturale correspondant à cette image prégnante. Considéré comme étant représentatif de la nordicité picturale, ce prototype modal s'inscrit néanmoins dans la catégorie subordonnée des exemplifications typiques désertées. En répondant aux horizons d'attente du spectateur, le spécifique a tendance à prendre le dessus sur la diversité du Nord alors qu'elle participe à la complexité catégorielle. Malgré la conception voulant que les paysages de neige et de froid d'où l'humain est évacué dominant, la nordicité picturale met tour à tour l'accent sur la nature ou la culture, d'où la distinction que nous posons entre les exemplifications désertées et habitées. Si la position dominante des scènes hivernales les désigne comme étant typiques de la nordicité picturale, nous avons également recensé des exemplifications qui en sont atypiques, par les connaissances supplémentaires qu'elles exigent. Cette organisation catégorielle nous permet d'établir les tendances plastiques, iconiques et spatiales de la nordicité picturale en fonction du type de paysage. L'identification de tendances générales pour chacune des sous-catégories et ce, en dépit de leur diversité, est toutefois un résultat inattendu. En ce

⁶ Par exemple, le Grand Nord, le nord de l'Ontario, la Laponie, la Carélie, un amalgame de lieux nordiques ou un lieu indéterminé.

sens, la prédominance du blanc ou du bleu est une tendance forte des scènes typiques désertées alors que de vastes spatialités partiellement obstruées par un obstacle visuel ainsi que l'étude des ombres et des reflets sont privilégiées dans les scènes atypiques désertées.

De la représentativité des œuvres à la notion de seuil

Pour chacun des groupes nationaux sélectionnés, nous recensons des dizaines d'œuvres exprimant une nordicité, ce qui nous a incitée à nous restreindre à une tranche temporelle limitée. Dans l'établissement de notre corpus, nous avons jugé préférable de sélectionner un échantillon représentatif et suffisant de la catégorie des représentations de la nordicité, d'où notre utilisation du terme *exemplification*. Ces exemplifications ne concordent plus nécessairement avec l'idée que les gens de ces pays ont du Nord, certaines d'entre elles pouvant sembler surannées, puisque l'appréhension de l'espace est appelée à évoluer en fonction des filtres culturels. Elles correspondent néanmoins à ce que les artistes ont voulu montrer du Nord dans le contexte d'émergence du modernisme, le paysage nordique étant alors en lui-même controversé. Une autre conclusion à laquelle nous parvenons est que les possibilités thématiques et expressives sont décuplées dans les scènes avec présence humaine, celle-ci agissant sur les configurations spatiales. Dans les représentations typiques habitées, des activités ou des constructions sont *ajoutées* au paysage hivernal *de base*⁷, c'est-à-dire à l'ensemble des formes, des couleurs et des textures qui permettent de rendre les effets de neige. En plus des traits de l'hiver, elles montrent les activités rendues possibles par la saison et l'adaptation aux contraintes de l'environnement. Ce qui se présente comme un obstacle à l'égard du travail et des tâches domestiques devient un atout pour les loisirs et les activités sportives. Les représentations atypiques habitées montrent aussi des possibilités alternatives d'interactions entre les individus et l'environnement nordique ou privilégient un autre point de vue. Par exemple, une scène

⁷ Il ne s'agit pas tant d'un ajout *a posteriori* que d'une façon de concevoir l'espace comme une trame dans laquelle les structures spatiales, les objets et les figures sont étroitement imbriqués et interdépendants. Les figures humaines ou les éléments construits sont pris en considération dès que sont posés les premiers repères de l'espace illusoire plutôt qu'une fois le paysage constitué.

d'intérieur peut révéler des indices saisonniers par l'entremise d'une fenêtre ou d'objets (des raquettes près d'une porte), mais l'hiver est alors relégué à un rôle secondaire dans l'expression de la nordicité. Cela dit, la catégorie des représentations picturales de la nordicité est diversifiée, à cause de sa propension à intégrer des éléments marginaux ou des cas limites, donnant l'impression qu'elle est en constant développement.

Cette accumulation s'explique par le fait que chaque nouvelle représentation picturale de la nordicité entre en dialogue avec toutes les autres de façon à les citer⁸, proposer un autre point de vue, rectifier une information ou amener une idée inédite sur le Nord. Ces œuvres se positionnent les unes par rapport aux autres et même lorsqu'une thématique du Nord tombe en désuétude, la survivance des images qui lui sont associées est assurée, du moins pour un temps. En postulant le principe du déploiement de la nordicité picturale entre deux pôles (typiques et atypiques), nous reconnaissons sa propension à intégrer davantage d'exemples en sa faveur et de contre-exemples la remettant en question. Du coup, nous acceptons l'impossibilité d'une étude exhaustive, puisque ses représentations picturales s'inscrivent dans un ensemble infini, dont le contenu augmente au gré des œuvres et en fonction de l'apport des cultures. En outre, la nordicité picturale s'inscrit à l'intérieur du vaste ensemble de données sur le Nord et sur son imaginaire que constitue la nordicité culturelle. Par ailleurs, Daniel Chartier constate une telle accumulation de discours sur le Nord, celui-ci dépassant sa fonction de référent géographique pour se présenter en tant que thème identitaire partagé par plusieurs cultures qui participent à sa définition :

[...] le Nord est défini en fonction de paramètres esthétiques et intertextuels qui conduisent à un certain détachement des référents purement géographiques au profit d'une démarche comparatiste culturelle qui vise à valider les conditions qui puissent permettre de définir, reconnaître et interpréter une œuvre et une culture du Nord⁹.

⁸ En réinterprétant des œuvres connues à la lumière des problématiques environnementales actuelles, Rolf Groven *cite* des artistes norvégiens (dont Munch, Sohlberg, Gude et Tidemand).

⁹ Chartier, « L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires », p. 124.

La nature des objets qui composent ce réseau discursif¹⁰ est variable, puisqu'il réunit des œuvres littéraires, cinématographiques, musicales ou des publicités qui en reprennent les codes. L'expression populaire consacrant le talent d'un vendeur par sa capacité à vendre un réfrigérateur à un Inuit peut sembler absurde, mais témoigne d'un stéréotype durable associant le monde nordique à un désert de glace, remettant au passage leur modernité en question. Réalistes ou fantaisistes, la nature de ces discours diffère, mais ceux-ci sont autant de voix qui se répondent les unes les autres et influencent la représentation du Nord.

Ces remarques nous amènent à considérer la notion de seuil et la transition vers les autres catégories, attendu la difficulté à déterminer les conditions minimales de la nordicité picturale et l'appartenance catégorielle multiple. Notre raisonnement nous incite à situer le seuil de la nordicité picturale du côté des exemplifications atypiques désertées. Évoquant moins fortement l'idée du Nord, ces dernières ont de ce fait un degré de typicité plus faible sur le plan de l'intensité et renvoient à des possibilités thématiques moindres sur le plan de l'extensité, la présence humaine induisant une plus grande variété de modes d'occupation de l'espace. Outre la transition entre les saisons, ces œuvres possèdent *a priori* peu de caractéristiques communes et semblent sur le point de basculer hors de la catégorie. En dépit de leur marginalité, elles font néanmoins sens par rapport à l'ensemble des représentations picturales de la nordicité et elles sont associées à autant de valeurs nordiques que les images les plus courantes du Nord, comme nous l'avons vu avec les analyses détaillées de *Midsommardans* de Zorn et de *Spring, Lower Canada* de Jackson. À l'inverse, l'appartenance des représentations typiques de la nordicité n'a pas besoin d'être validée par l'ensemble, puisqu'elles en sont emblématiques. Précisons toutefois qu'elles ne le sont pas de fait, ce statut étant déterminé par l'accumulation des discours et des représentations visuelles ayant participé à la création d'images stéréotypées du Nord. En tant que schèmes organisant nos connaissances et ayant ainsi une portée significative, ces images sont intégrées à une réserve iconique de l'imaginaire du Nord, dans laquelle elles occupent une position centrale. En outre, il y a un lien de connexité crucial entre les

¹⁰ Chartier, « L'art contre la synthèse », p. 190-192; « Couleurs, lumières, vacuité et autres éléments discursifs », p. 23-25; « Au Nord et au large », p. 10.

représentations typiques de la nordicité et celles de l'hivernité, qui forment une catégorie distincte¹¹. Les œuvres d'artistes comme Suzor-Coté, Gallen-Kallela, Fjæstad et Sohlberg ont contribué à mettre en place de telles images évocatrices, validées par les œuvres d'autres artistes. Désormais, ces images s'imposent à nous à la seule évocation de l'idée du Nord.

L'appartenance catégorielle n'est jamais exclusive, mais les alternatives ne sont pas nécessairement partagées par un regroupement d'œuvres correspondant à un type. À titre d'exemple, des œuvres des artistes suédois Anders Zorn et Carl Larsson expriment la *suédoisité*, ce qui n'est pas le cas de toutes les représentations picturales atypiques habitées de la nordicité, même en ne considérant que les œuvres d'artistes suédois. La géographe Anne Sgard¹² souligne que ces peintres ont principalement représenté la ruralité suédoise et de ce fait, ils ont créé des figures paysagères nationales, leurs œuvres mettant l'accent sur la joie de vivre à travers des motifs récurrents. La saisonnalité est également importante, puisque « ces paysages privilégient très largement les représentations printanières ou estivales de la nature [...]; les thèmes de l'explosion de la nature à la fin du printemps, des fêtes de la Saint-Jean [...]»¹³. Chez les artistes canadiens et québécois, la nordicité se confond parfois avec l'américanité, Louise Vigneault indiquant à ce sujet que les formes culturelles de l'américanité naissent des expériences de passage et d'adaptation¹⁴. L'américanité se serait d'abord exprimée par une affirmation de la modernité en tant que premier indicateur d'intégration de la nouveauté¹⁵. Si le glissement catégoriel des représentations s'explique par des variations interprétatives, il en va de même pour les objets : appartenant à la catégorie des minéraux, une roche peut devenir un presse-papiers ou une pierre tombale. Enfin, toute modification au contexte dans lequel sont initialement

¹¹ Les représentations typiques de la nordicité sont toutes des représentations de l'hivernité, mais l'inverse n'est pas valable, considérant que des peintres comme Claude Monet ont peint des paysages hivernaux qui sont sans lien avec l'idée du Nord.

¹² Anne Sgard, « Entre l'eau, l'arbre et le ciel. Figures paysagères suédoises et construction de l'identité nationale », *Géographie et culture*, no 66, 2008, p. 121-138.

¹³ *Ibid.*, p. 131.

¹⁴ Vigneault, *Espace artistique et modèle pionnier*, p. 28.

¹⁵ *Ibid.*, p. 38.

considérés les objets est susceptible d'induire une interprétation différente, ce qui assure le transit des objets d'une catégorie à l'autre.

Le Nord comme frontière imaginaire

Du point de vue de l'histoire de l'art, la formation des artistes dans les centres européens et leur volonté de réhabiliter l'environnement nordique en tant que sujet digne d'être peint justifie la comparaison des œuvres des artistes canadiens et québécois à celles des artistes du Norden. Leur volonté d'affirmer leur spécificité nordique les réunit, mais les modalités de cette prise de conscience et les moyens privilégiés pour y parvenir diffèrent, comme nous l'avons démontré dans le quatrième chapitre. Bien que les liens entre les deux groupes soient ténus, nous avons relevé une multitude de microcontacts directs et indirects au tournant du XX^e siècle ainsi que des similitudes (parfois étonnantes) dans leurs œuvres, révélant une vision partagée de l'environnement nordique. S'ils n'abordent pas exactement les mêmes thématiques en lien avec la nordicité picturale, ils en viennent à privilégier des solutions formelles comparables, en particulier en ce qui a trait au rendu de la neige dans les paysages hivernaux. Le rôle de l'exposition d'art scandinave visitée à Buffalo en 1913 par Lawren Harris et J. E. H. MacDonald doit néanmoins être relativisé. En dépit du discours de MacDonald quant à son influence, la visite de l'exposition est tout au plus un élément déclencheur de la conscience d'un caractère nordique et du désir de l'exprimer à l'aide de techniques appropriées. Ce discours s'inscrit après coup dans un processus de légitimation d'une démarche artistique, celle-ci étant fondée sur la croyance romantique que l'être est façonné par son environnement. Il y a en outre un décalage entre ce qui est affirmé et ce que l'on observe : les œuvres des artistes scandinaves sont généralement admises comme étant une influence du Groupe des Sept, mais comment expliquer les ressemblances formelles avec les œuvres d'artistes finlandais et québécois? À notre sens, la réponse se trouve dans les œuvres ou plus précisément, dans la propension des signes à voyager d'une œuvre à l'autre. En regardant autour d'eux, les artistes canadiens, québécois, finlandais, suédois et norvégiens ont perçu le potentiel artistique du territoire nordique et ils y ont

puisé l'inspiration. Ils en ont ainsi fait une frontière imaginaire les distinguant des autres nations, ce qui explique l'omniprésence des signes de la nordicité dans leurs œuvres. L'accumulation a ensuite fait le reste, les paysages nordiques servant de base comparative aux nouvelles représentations du Nord, qui se positionnent les unes par rapport aux autres de façon à former la catégorie des représentations picturales de la nordicité.

L'idée du Nord est une base commune nous permettant de comparer la production artistique de cultures distinctes qui, à force d'en exploiter les thèmes, en sont venues à développer un vocabulaire plastique, iconique et spatial approprié à leur représentation, condition essentielle à l'émergence de la nordicité picturale. Ainsi, ce ne sont pas tant les points de contact documentés qui expliquent les similitudes entre les œuvres des artistes des quatre pays représentés dans notre corpus que leur attitude face à l'environnement nordique, celui-ci présentant des attributs semblables d'un pays à l'autre. En exploitant les thématiques liées à une partie du monde qu'ils connaissent mieux que quiconque et en donnant une forme visuelle à leur expérience subjective, les artistes en sont venus à proposer des solutions représentationnelles apparentées. L'historien de l'art Roald Nasgaard voit d'ailleurs le Nord des continents européens et américains comme les deux rives du mouvement symboliste, reliées par l'exposition d'art scandinave présentée à Buffalo en 1913¹⁶. Malgré le lien de nature généalogique, voire phylétique, qui les relie, les œuvres des artistes canadiens, québécois, finlandais, suédois et norvégiens présentent des divergences remarquables, tenant compte de leurs spécificités culturelles. Assimilant le symbolisme de leurs œuvres à leur identité nationale ainsi qu'à leur position géographique isolée du reste du continent européen, l'historien de l'art Kirk Varnedoe salue cette insistance sur les différences locales et régionales plutôt que sur leur histoire commune : « *The separateness of the Nordic countries, formerly seen as a contingent fact of geography and history, and as a deficit, now increasingly came to be regarded by locals and foreigners alike as an intrinsic part of a spiritual destiny, and as a virtue*¹⁷ ». L'auteur nous rappelle que

¹⁶ Nasgaard, *The Mystic North*, p. 8. Nous verrons quelles ont été les répercussions de cette exposition dans le chapitre 6.

¹⁷ Varnedoe, *Nordic Art at the turn of the century*, p. 23.

les pays du Norden sont des entités distinctes, dont le principal point commun est leur position au nord de l'Europe, malgré leurs racines culturelles et linguistiques¹⁸ communes.

La position de ces pays au nord des continents européen et américain a naturellement poussé leurs artistes à se tourner vers des sujets qui n'auraient pu être abordés par les artistes des pays méridionaux. En plus de valoriser d'autres types de paysages, ces derniers sont au tournant du XX^e siècle préoccupés par des sujets plus près d'eux, notamment par l'actualité politique et les développements modernistes. L'imaginaire du Nord puise à la fois dans le bassin mythique des légendes nordiques et dans ce qui distingue l'environnement boréal des autres lieux. Il porte dans son sillage les aspirations d'un mode de vie en communion avec la nature, accordant une valeur symbolique ou une dimension spirituelle à certains lieux –Algoma et la Terre de Baffin, la Côte-de-Beaupré et Charlevoix, Imatra et la Carélie, Varberg et la Dalécarlie, le parc national de Rondane et les îles Lofoten, etc. –, comme en témoigne la récurrence de leur représentation. En faisant de lieux et de thèmes alternatifs aux images dominantes de l'époque le prétexte d'une recherche esthétique, les représentations picturales de la nordicité permettent aux artistes de transformer les contraintes du climat et de l'isolement géographique en marques distinctives. Les croyances et les valeurs qu'expriment leurs œuvres s'inscrivent dans une spécificité nordique faisant abstraction des limites nationales, bien que celles-ci en soient l'impulsion et le moteur. À cet effet, l'attrait des paysages nordiques découle du retour des artistes dans leur pays d'origine. Ils prennent alors conscience de leur valeur, leur intérêt étant exacerbé par la possibilité pour leurs œuvres de se démarquer des représentations paysagères européennes. Par conséquent, les œuvres des artistes canadiens et québécois d'une part et celle des artistes du Norden d'autre part ne sont pas tant assimilables à deux lotissements dans le village du symbolisme qu'ils s'inscrivent dans une perspective plus globale. Leur façon d'adapter les mouvements européens n'est pas qu'hétérodoxe : en donnant à voir des paysages marqués par des valeurs polaires et qui par conséquent, ne sont visibles qu'à des

¹⁸ Sauf pour le finnois.

latitudes élevées et n'ont pas d'existence physique au sud, ils participent à la redéfinition du symbolisme dans une perspective circumpolaire.

En puisant dans ce vaste ensemble que constitue l'imaginaire du Nord, alimenté par les vues de chaque époque et développé par l'ensemble des cultures nordiques, et en repensant les principaux mouvements artistiques européens, les artistes établissent en quelque sorte une nouvelle frontière. Cette frontière les démarquant du Sud privilégie un type de division axé sur la circumpolarité, mais il n'en demeure pas moins qu'au tournant du XX^e siècle, elle s'inscrit dans une vision idéologique de la nature, qui est alors perçue comme la résidence du divin, l'attitude spirituelle à son égard étant un héritage des romantiques. L'idée du Nord légitime le rapprochement des artistes de notre corpus et en dépit de leurs origines diverses et de projets nationaux distincts, leurs œuvres s'inscrivent dans une nordicité picturale. Par la revalorisation de l'environnement nordique, des traditions locales et des cultures nationales, les artistes de notre corpus fournissent une réponse éloquente aux Européens qui questionnaient la valeur esthétique du paysage nordique, tout en se positionnant par rapport aux développements modernistes de la peinture. Depuis toujours, la nature est conceptualisée par rapport à ses limites et aux frontières, que celles-ci soient naturelles (montagnes, cours d'eau), mystiques (notre monde, l'autre monde) ou matérielles (les murs, les clôtures)¹⁹. À l'époque où ont été produites les œuvres de notre corpus, la position géographique des pays n'est plus un obstacle qui isole les artistes canadiens, québécois, finlandais, suédois et norvégiens en périphérie d'un centre artistique omniscient, dont le cœur se trouve en France et en Allemagne, mais une spécificité qui mérite d'être exploitée et qui possède des qualités intrinsèques. À la lumière des transferts culturels, la notion de frontière peut être considérée sous un autre aspect : au lieu de diviser des systèmes sociaux, elle peut devenir un élément structurel de l'ensemble²⁰. Dans le cas présent, elle rassemble le Canada, le Québec et les pays du Norden au nord de l'hémisphère nord.

¹⁹ Gallen-Kallela-Sirén, « Territorializing nature », p. 212.

²⁰ Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris : Presses universitaires de France, collection « Perspectives Germaniques », 1999, p. 6.

ANNEXE I (A.I) FIGURES

Œuvres du corpus

Exemplifications typiques désertées



Figure A.I 1 Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté,
Mauve et or, c. 1912
Huile sur toile, 60.5 x 73.5 cm,
Ottawa, Musée des beaux-arts de l'Ontario



Figure A.I 2 Akseli Gallen-Kallela, *Imatra talvella*, 1893
Huile sur toile, 153 x 194 cm,
Helsinki, Ateneum taidemuseo



Figure A.I 3 Gustav Fjæstad, *Snö*, 1900
Huile sur toile, 99 x 141 cm,
Göteborgs Konstmuseum



Figure A.I 4 H. Sohlberg, *Vinternatt i Rondane*, 1914
Huile sur toile, 160 x 180 cm,
Oslo, Nasjonalgalleriet

Exemplifications typiques habitées



Figure A.I 5 Maurice Cullen, *Poudrerie, rue Craig*, 1912
Huile sur toile, 76.4 x 102 cm, Québec,
Musée national des beaux-arts du Québec



Figure A.I 6 Pekka Halonen, *Avannolla*, 1900
Huile sur toile, 125 x 180 cm,
Helsinki, Ateneum taidemuseo



Figure A.I 7 Anders Zorn, *Patineuse*, 1898
Huile sur toile, 120.5 x 150 cm,
Mora, Zornsamlingarna



Figure A.I 8 Erik Werenskiöld, *Holmenkollen*, 1907
Huile sur toile, 50 x 65 cm,
Bergen, Gamlehaugen

Exemplifications atypiques désertées



Figure A.I 9 A. Y. Jackson, *Spring, Lower Canada*, 1915
Huile sur toile marouflée sur carton, 63.5 x 81.3 cm,
Sarnia, Gallery Lambton



Figure A.I 10 Ellen Thesleff, *Maisema, kevättyö*, 1894
Huile sur toile, 34 x 46.5 cm,
Helsinki, Ateneum taidemuseo



Figure A.I 11 Helmer Osslund, *Hösten*, 1907
Huile sur toile, 116 x 202 cm,
Stockholm, Nationalmuseum



Figure A.I 12 Eilif Peterssen, *Sommernatt*, 1886
Huile sur toile, 133 x 151 cm,
Oslo, Nasjonalgalleriet

Exemplifications atypiques habitées



Figure A.I 13 James Edward Hervey MacDonald, A
Northern Home, 1915
Huile sur carton pressé, 54 x 44.8 cm,
Regina, MacKensie Art Gallery



Figure A.I 14 Louis Sparre, *Ensi Lumi*, 1891
Huile sur toile, 90 x 111 cm,
Helsinki, Ateneum taidemuseo



Figure A.I 15 Anders Zorn, *Midsommardans*, 1897
Huile sur toile, 140 x 98 cm,
Stockholm, Nationalmuseum



Figure A.I 16 Theodor Kittelsen, *Rjukanfossen (Svelgfoss-serien)*, c. 1908
Techniques mixtes sur papier bordé de toile,
114 x 142 cm, collection Norsk Hydro

Autres œuvres



Figure A.I 17 James Edward Hervey MacDonald, *The Lonely North*, 1913
Huile sur toile, 76.2 x 101.6 cm, Vancouver, collection de Mme David R. Stratford



Figure A.I 18 Pieter Breughel l'Ancien, *L'adoration des mages dans la neige*, 1567
Détrempe sur bois, 35 x 55 cm, Winterthur, Dr. Oskar Reinhart Collection



Figure A.I 19 Caspar David Friedrich, *Das Eismeer*, 1823-1825
Huile sur toile, 126,9 x 96,7 cm, Hambourg, Kunsthalle (La mer de glace)

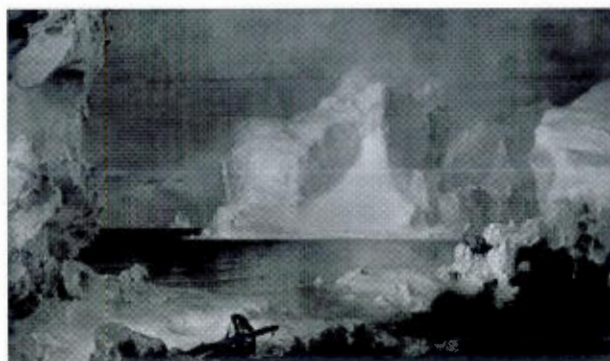


Figure A.I 20 Frederic Edwin Church, *The Icebergs*, 1861
Huile sur toile, 163.83 x 285.75 cm, Dallas Museum of Art

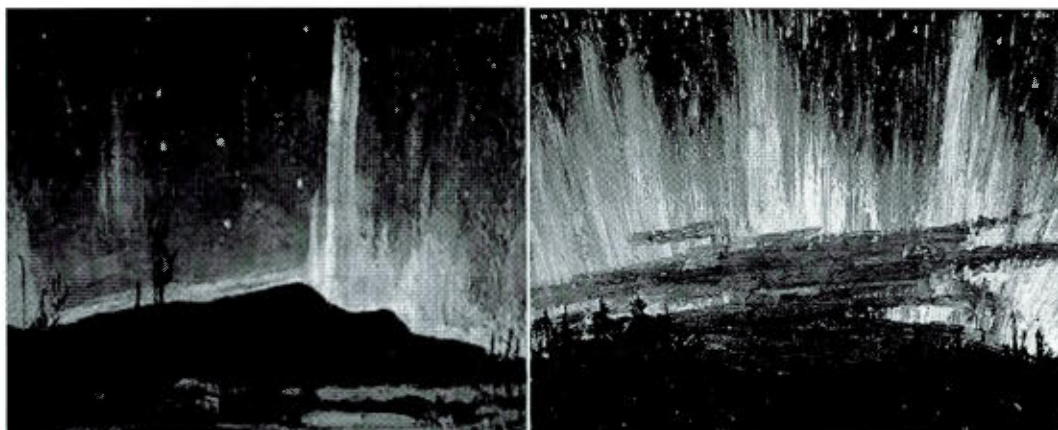


Figure A.I 21 Tom Thomson, *Northern Lights*, 1916
Huile sur panneau, 21 x 26 cm, Alan O. Gibbons (œuvre de gauche)



Figure A.I 22 Harald Sohlberg, *Sirène*, 1896
Huile sur toile, 51 x 89 cm, collection privée

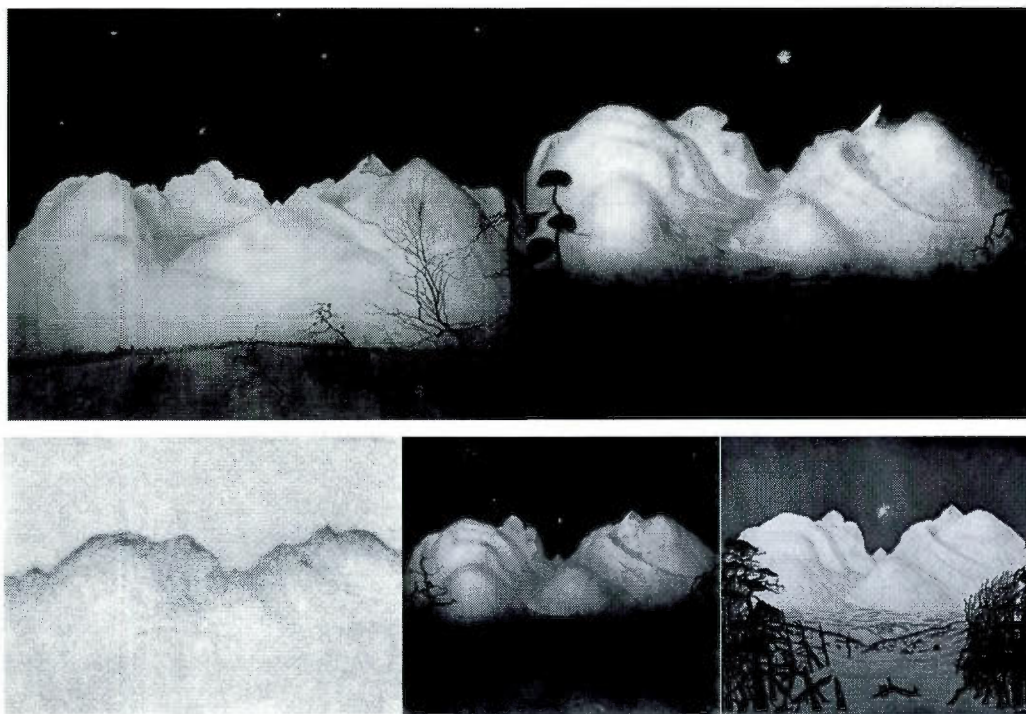


Figure A.I 23 Harald Sohlberg, Quelques versions de Rondane

1900, Huile et fusain sur carton, 68.5 x 89 cm, Oslo, Galerie Bellman; 1900, huile sur toile, 32 x 45 cm, Oslo, collection privée; 1902, 18 x 27 cm; aquarelle et pastel (en rose et blanc), 56.5 x 64 cm, 1911, Bergen, Rasmus Meyer Collection; 1917, lithographie, 52.4 x 60.3 cm, Oslo, Blomqvist Kunsthandel as



Figure A.I 24 Lawren Harris, *Snow II*, 1915
Huile sur toile, 120.3 x 127.3 cm,
Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada



Figure A.I 25 L. Harris, *Winter Landscape*, c. 1916
Huile sur toile, 120.7 x 127 cm,
collection Imperial Oil Limited



Figure A.I 26 Akseli Gallen-Kallela, *Joukahaisen kosto*, 1897
Tempera sur toile, 125 x 130 cm, Turku, Turun taidemuseo (*La revanche de Joukahaisen*)

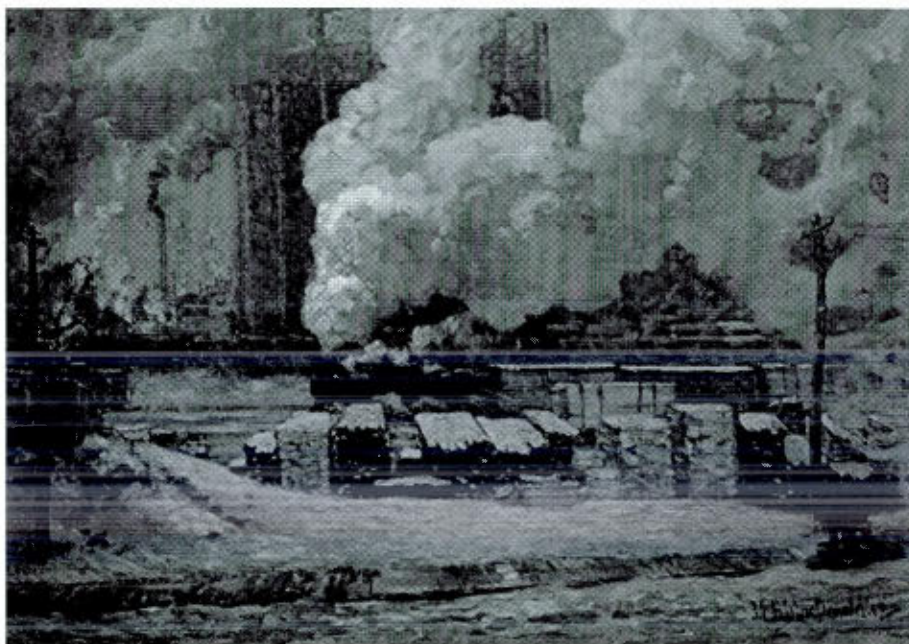


Figure A.I 27 James Edward Hervey MacDonald, *Tracks and Traffic*, 1912
Huile sur toile, 28 x 40 cm, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario



Figure A.I 28 Prince Eugen, *Skogen*, 1892
Huile sur toile, 150 x 100.5 cm, Göteborgs Konstmusem (*La forêt*)

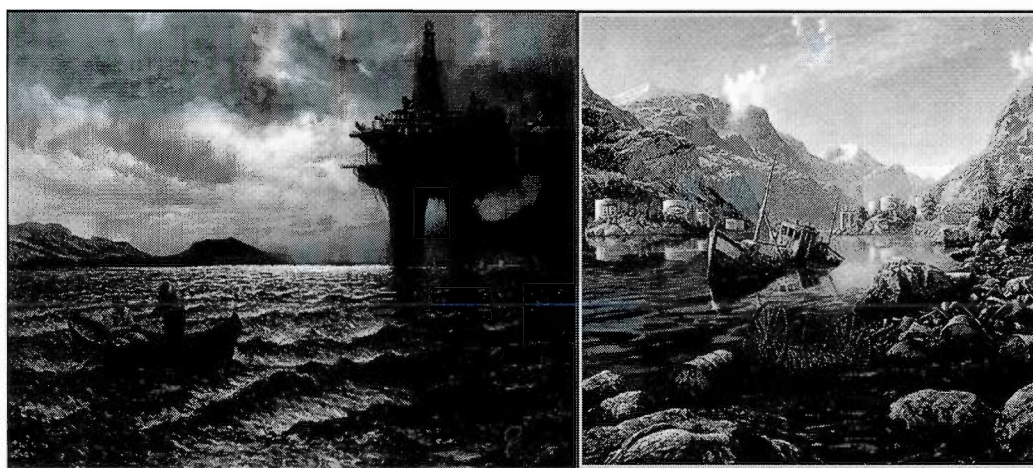


Figure A.I 29 Rolf Groven, *Olje og fisk II, fritt etter Gude*, 1996
Huile sur toile, 140 x 110 cm, collection privée (© Rolf Groven/BONO 2008); huile sur toile, 180 x 180 cm, collection privée (à gauche)

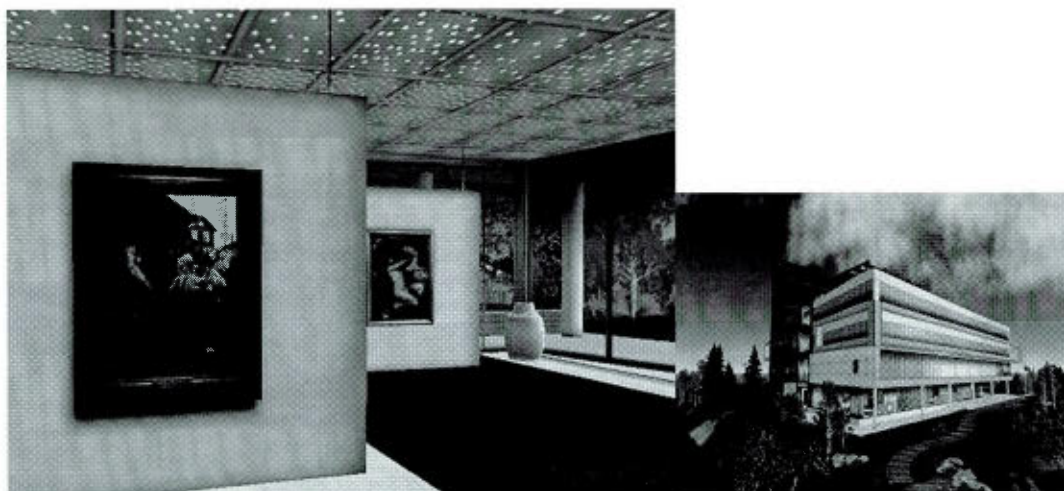


Figure A.I 30 Ambassade de la Suède dans l'univers virtuel de Second Life



Figure A.I 31 Akseli Gallen-Kallela, *Talvi*, 1902

Étude pour les fresques du mausolée de Sigrid Jusélius (1887-1898) à Pori
 Tempera sur toile, 76 x 144 cm, Helsinki, Ateneum taidemuseo (*Hiver*)



Figure A.I 32 Caspar Wolf, *Der Geltenbachfall im Winter*, 1778

Huile sur toile, 82 x 54 cm,
Winterthur, Dr. Oskar Reinhardt
Collection



Figure A.I 33 J. C. Dahl, *Danish Landscape with Dolmen*, 1838

Huile sur toile, 30 x 50 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet



Figure A.I 34 Peder Balke, *Vues de sites du Danemark et de la Norvège*, c. 1847

Détails : 25 des 26 vues, Paris, Musée du Louvre



Figure A.I 35 Ch. W. Eckerberg, *Et russisk linieskib til ankers ved Helsingør*, 1828
Copenhagen, Statens Museum for Kunst (*Un navire de guerre russe à l'ancre près d'Elseneur*)



Figure A.I 36 Johan Christian Dahl, *Bjerk i storm*, 1849
Huile sur toile, 92 x 72 cm, Bergen Kunstmuseum
(*Bouleau dans la tempête*)

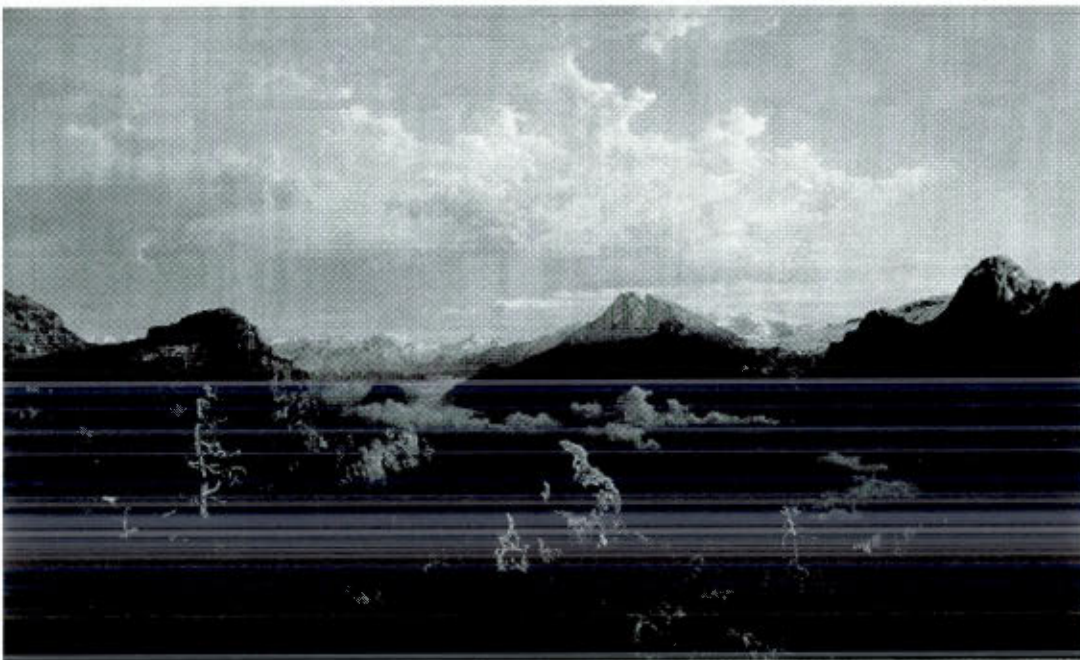


Figure A.I 37 Hans Gude, *Montagnes norvégiennes au lever du soleil*, 1854
Huile sur toile, 100 x 163 cm, Nasjonalmuseet, Oslo



Figure A.I 38 A. Achenbach, *Ufer des zugefrorenen Meeres (Winterlandschaft)*, 1839
Huile sur toile, 138 x 225 cm, St-Peterbourg, Hermitage (*Rives gelées de la mer, Paysage d'hiver*)



Figure A.I 39 H. Gude et A. Tidemand, *Brudeferden i Hardanger*, 1848
Huile sur toile, 93 x 130 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo (*Bridal journey in Hardanger*)



Figure A.I 40 August Malmström, *Älvalek*, 1866
Huile sur toile, 90 x 149 cm, Stockholm, Nationalmuseum
(*Dancing Fairies*)



Figure A.I 41 Th. Couture, *Piège à oiseaux*, 1857
Huile sur toile, 42 x 61 cm, Budapest, Magyar
Szépművészeti Múzeum

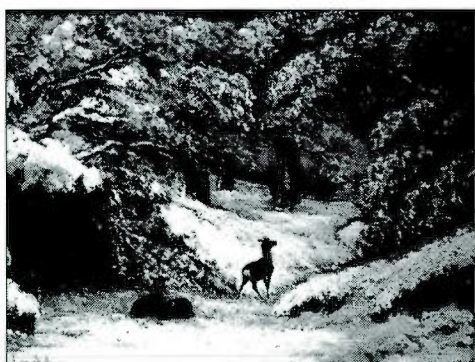


Figure A.I 42 Gustave Courbet, *La Remise des chevreuils en hiver*, c. 1866
Lyon, Musée des beaux-arts



Figure A.I 43 Jean-Louis-Ernest Meissonier, *Bords de la Seine à Poissy*, 1889
Paris, Musée d'Orsay



Figure A.I 44 Eero Järnefelt, *Vesileinikki*, 1895
28 x 38 cm, Helsinki, Atheneum



Figure A.I 45 Alfred Wahlberg, *Stockholm nattetid, vy från Blasieholmskajen*, 1892
Huile sur toile, 61 x 95 cm (*Stockholm la nuit, vue de Blasieholmskajen*)



Figure A.I 46 Ozias Leduc, *L'heure mauve*, 1921

Huile sur papier monté sur toile, 92.4 x 76.8 cm, Montréal, Musée des beaux-arts
(© Succession Ozias Leduc/SODRAC, Montréal, 2003)



Figure A.I 47 Eugène Jansson, *Nuit d'hiver sur les quais*, 1901
Huile sur toile, 135 x 150 cm, Stockholm, Thielska Galleriet



Figure A.I 48 H. Sohlberg, *Natt*, 1904
Huile sur toile, 113 x 134 cm, Trondheim, Trøndelag Kunstgalleri
(Nuit)



Figure A.I 49 Edvard Munch, *Nuit blanche*, 1901
Huile sur toile, 115.5 x 111 cm, Oslo, Nasjonalmuseet



Figure A.I 50 Albert Edelfelt, *Björneborgarnas marsch*, 1900
Huile sur toile, 137 x 122 cm, Kiel, Kunsthalle
(*Marche du peuple de Pori*)



Figure A.I 51 Peder Severin Krøyer, *From the Beach at Skagen*, 1893

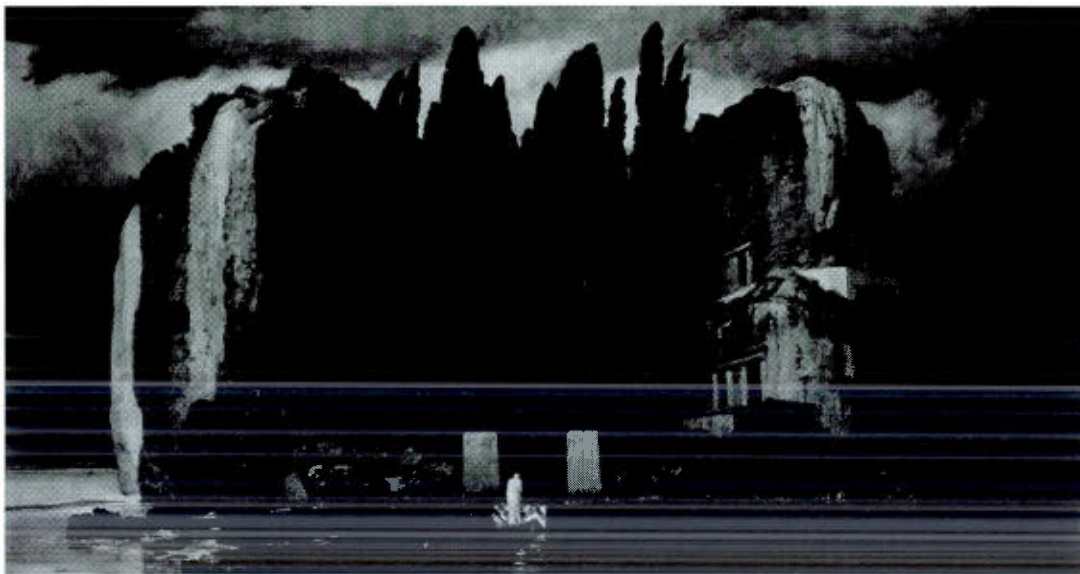


Figure A.I 52 Arnold Böcklin, *Die Toteninsel*, 1886
Huile sur bois, 80 x 150 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste (*Island of the Dead*)



Figure A.I 53 Pierre Puvis de Chavannes, *Le pigeon*, 1871
Huile sur toile, 136.7 x 86.5 cm, Paris, Musée d'Orsay (© Photo RMN – C. Jean)



Figure A.I 54 Christian Skredsvig, illustrations (titres inconnus)



Figure A.I 55 Carlos Schwabe, *La mort du fossoyeur*, 1895



Figure A.I 56 Edvard Munch, *Skrig*, 1893
Huile, détrempe et pastels sur carton, 91 x 73.5 cm,
Oslo Nasjonalgalleriet (*Le cri*)

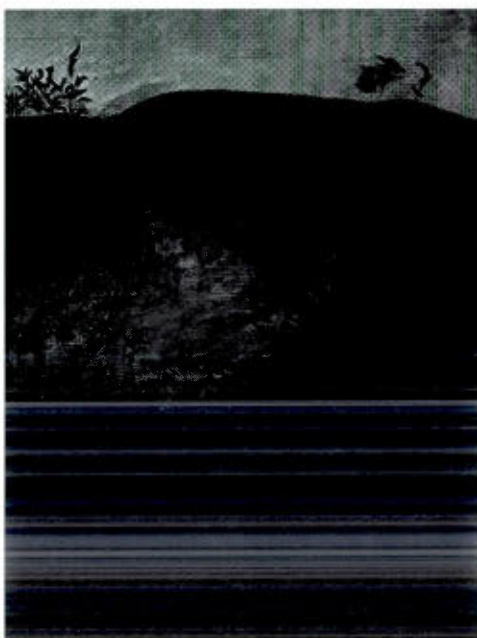


Figure A.I 57 Harald Sohlberg, *Natteglød*, 1893
Huile sur toile, 79.5 x 62 cm, Oslo,
Nasjonalmuseet (*Night Glow*)

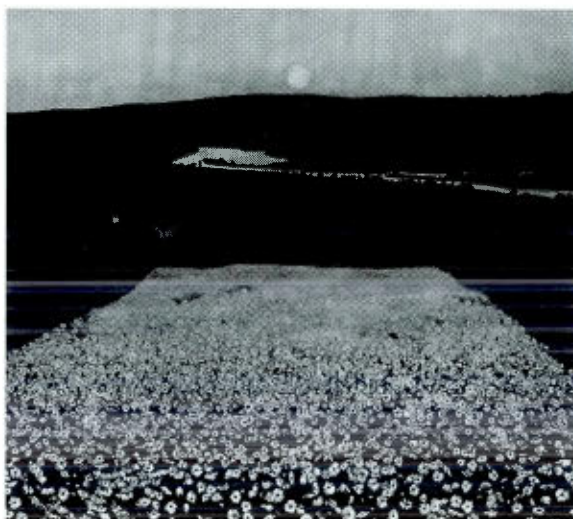


Figure A.I 58 H. Sohlberg, *En blomstereng nordpå*, 1905
Huile sur toile, 96 x 110 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet
(*Flowers Meadow of the North*)



Figure A.I 59 Gustav Fjæstad, *Vinterafton vid en älv*, 1907
Huile sur toile, 150 x 185 cm, Stockholm, Nationalmuseum (*Winter Evening by a River*)

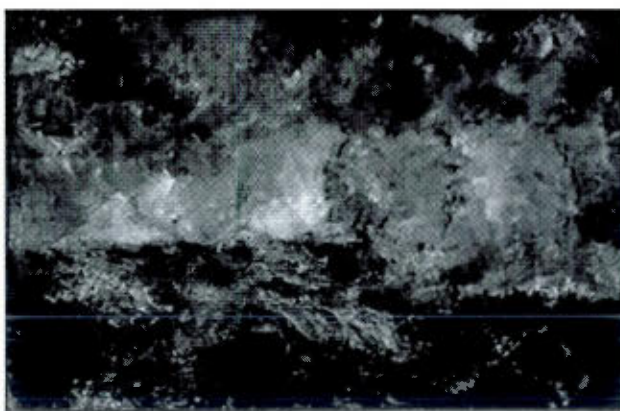


Figure A.I 60 August Strindberg, *Storm in the Archipelago*, 1892
Huile sur carton, 62 x 98 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen (*The Flying Dutchman*)



Figure A.I 61 Edvard Munch, *Galopperende hest*, c. 1912
Huile sur toile, 147.6 x 119.4 cm
(*Cheval au galop*)



Figure A.I 62 Edvard Munch, *Stemmen*, 1893
Huile sur toile, 87.5 x 108 cm, Boston, Museum of Fine Arts (*La Voix*)



Figure A.I 63 Edvard Munch, *La tempête*, 1893
Huile sur toile, 91.8 x 130.8 cm, New York, Museum of Modern Art



Figure A.I 64 Fanny Churberg, *Talvimaisema, iltarusko*, c. 1878
Huile sur toile sur carton, 26 x 40.5 cm, Helsinki, Ateneum Art Museum (*Paysage d'hiver, coucher de soleil*)



Figure A.I 65 William Brymner, *Harvesting, Sainte-Famille, c. 1892*
Huile sur toile, 74 x 102 cm



Figure A.I 66 William Cruikshank, *Sand Wagon, 1895*
Huile sur toile, 91.6 x 132.4 cm, Ottawa, National Gallery of Canada



Figure A.I 67 Maurice Galbraith Cullen, *The Bird Shop, St. Lawrence Street, c. 1920*
Huile sur toile, 61 x 81.5 cm, collection Thomson, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario

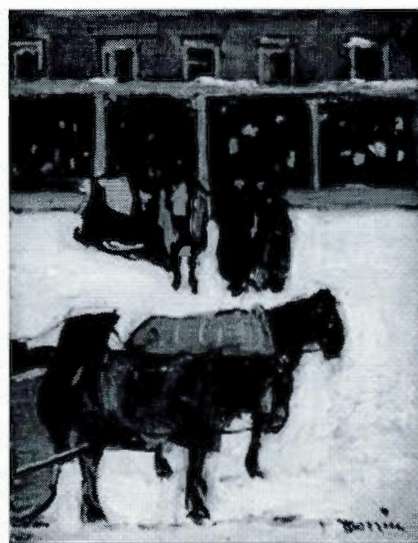


Figure A.I 68 J. W. Morrice, *Rue d'hiver avec des chevaux et des traîneaux, 1896*
Huile sur panneau de bois, 15.2 x 12.4 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario



Figure A.I 69 Jens Ferdinand Willumsen, *Jotunheimen*, 1893-1894
Huile, zinc et émail sur cuivre, 155 x 277 cm, Frederikssund, J. F. Willumsen Museum



Figure A.I 70 Arthur Lismer, *Portrait d'Hector Charlesworth*, c. 1931-1932
Plume et encre bleue sur papier vélin, 12.8 x 10.2 cm, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada



Figure A.I 71 Tom Thomson, *The Drive*, c. 1916
Huile sur toile, 120 x 137.5 cm, University of Guelph, collection at MacDonald Steward Art Center, Guelph, Ontario Agricultural College, purchase with funds raised by students, faculty and staff 1926



Figure A.I 72 Prince Eugen, *Mölnet*, 1896
Huile sur toile, 119 x 109 cm, Stockholm,
Prins Eugens Waldemarsudde (*Le nuage*)



Figure A.I 73 Bruno Liljefors, *Jakthundar och rävar i vinterlandskap*,
1892
Huile sur toile, 147 x 202 cm
(*Chiens de chasse et renards dans un paysage d'hiver*)



Figure A.I 74 Gustav Fjæstad, *Winter Moonlight*, 1895
Huile sur toile, 100 x 134 cm, Stockholm,
Nationalmuseum



Figure A.I 75 Anna Boberg, Titre inconnu



Figure A.I 76 Harald Sohlberg, *Vinternatt i fjellene*, 1901
70 x 92 cm, Bergen, Fjösamlingene (tel que reproduit dans le catalogue de Brinton)
(*Mountains, Winter Landscape*)



Figure A.I 77 Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté, *La rivière Magog*, 1913
Huile sur toile, 99.1 x 78.7 cm, collection du gouvernement de l'Ontario



Figure A.I 78 Frits Thaulow, *Lysakerelven*, c. 1880



Figure A.I 79 Vilhelm Hammershøi, *Støvkornenes dans i solstrålerne*, 1900
Huile sur toile, 70 x 59 cm, Copenhague, Steen Kristensen (*Dust Notes Dancing in Sunlight*)



Figure A.I 80 Harriet Backer, *Interiør fra Uvdal stavkirke*, 1909
Huile sur toile, 115 x 135 cm, Bergen Kunstmuseum, Rasmus Meyers Samlinger
(*Intérieur de l'église en bois debout d'Udval*)

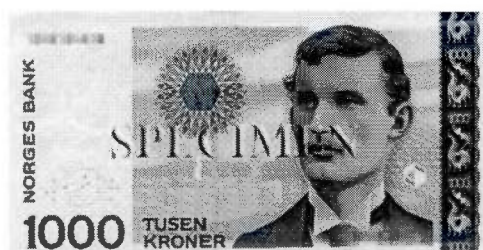


Figure A.I 81 Billet de mille couronnes norvégiennes



Figure A.I 82 Harald Sohlberg, *Efter snestorm, Røros Lillegaten*, 1903
Huile sur toile, Oslo, Nasjonalgalleriet (*After the snowstorm, Røros sidestreet*)

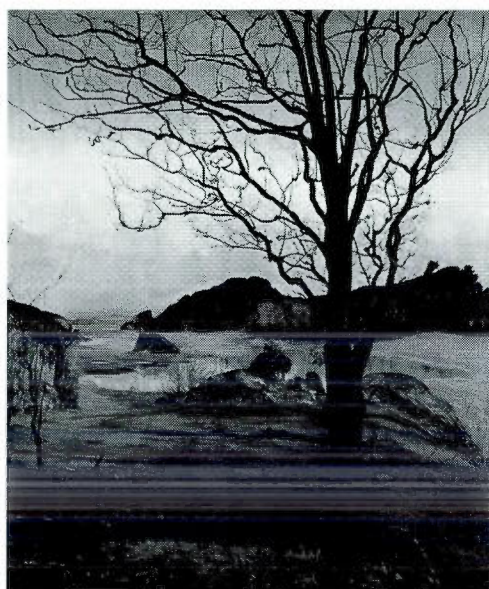


Figure A.I 83 H. Sohlberg, *Autumn Landscape*, 1910
Huile sur toile, 82 x 70.6 cm, Bergen, Rasmus Meyer Collection



Figure A.I 84 H. Sohlberg, *Fisherman's Cottage*, 1906
Huile sur toile, 109 x 94 cm, Chicago, Art Institute



Figure A.I 85 J. C. Dahl, *Fra Stalheim*, 1842
Huile sur toile, 190 x 246 cm, Oslo,
Nasjonalgalleriet



Figure A.I 86 Edvard Munch, *Livet dans*, 1899-1900
Huile sur toile, 125.5 x 190 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet
(*La dance de la vie*)



Figure A.I 87 Nicolai Astrup, *Priseld*, 1915
Huile sur toile, 136 x 196 cm, Bergen, Kunstmuseene
(*The Main Midsummer Eve Bonfire*)



Figure A.I 88 Anders Zorn, *Midnatt*, 1891
Huile sur toile, 69 x 102.5 cm,
Mora, Zornmusset (Minuit)



Figure A.I 89 A. Zorn, *Självporträtt med modell*, 1896
Huile sur toile, 117 x 94 cm, Stockholm,
Nationalmuseum (*Autoportrait avec modèle*)



Figure A.I 90 Diego Velázquez, *Les ménines*, 1656
Huile sur toile, 318 x 276 cm, Madrid, Musée du Prado



Figure A.I 91 A. Y. Jackson, *The Edge of Maple Wood*, 1910
Huile sur toile, 54.6 x 65.4 cm, Ottawa,
Musée des beaux-arts du Canada

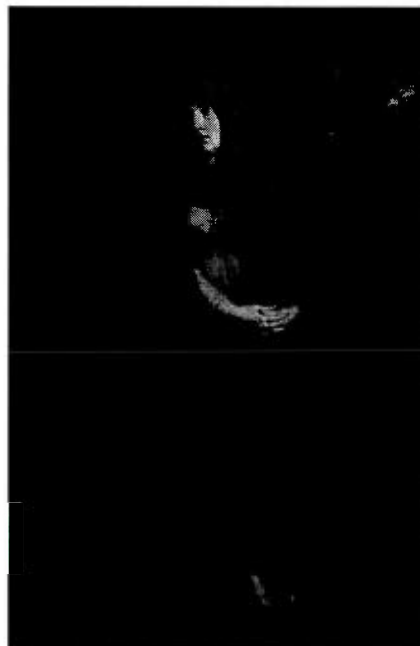


Figure A.I 92 Philippe de Champaigne,
Vierge de douleur au pied de la croix,
XVII^e siècle
Huile sur toile, 178 x 125 cm, Paris,
Musée du Louvre



Figure A.I 93 Carl Larsson, *Gården och bryghuset*, c. 1895
Aquarelle sur papier, 32 x 43 cm, Stockholm, Nationalmuseum



Figure A.I 94 Gustav Backman, *Costumes nationaux de la Suède*

ANNEXE II (A.II) ŒUVRES ANALYSÉES

Harald Sohlberg, *Vinternatt i Rondane*, 1914



Figure A.II 1 Harald Sohlberg, *Vinternatt i Rondane*, 1914
Huile sur toile, 160 x 180 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet



Figure A.II 2 Plaque métallique sur le cadre de l'œuvre de Sohlberg

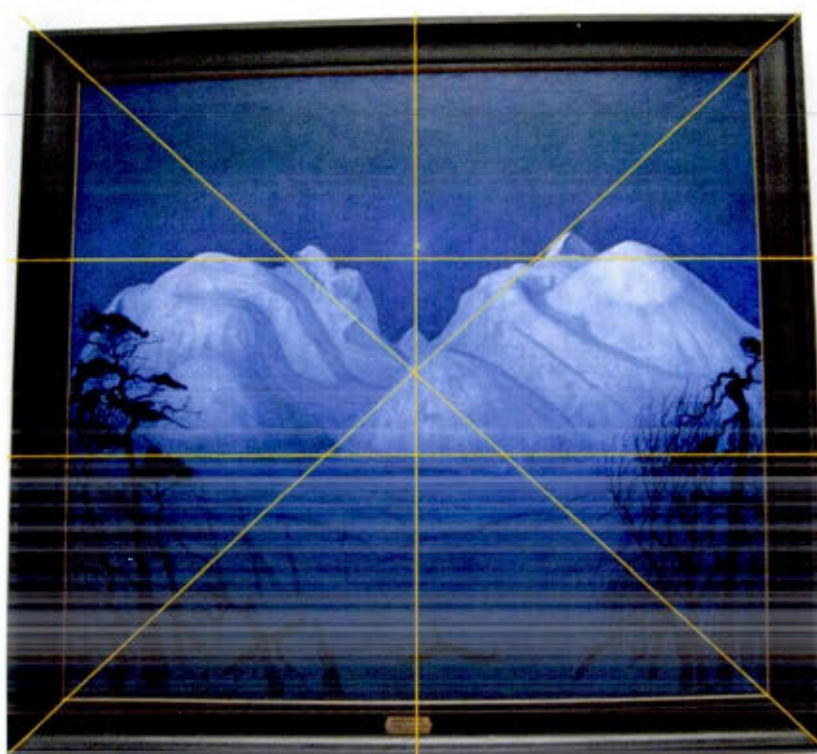


Figure A.II 3 Division de *Vinternatt i Rondane* en trois bandeaux et axe de symétrie
(Ces divisions ne sont pas parfaites et doivent être considérées titre indicatif seulement, l'angle de la photo que nous avons prise au musée induisant des déformations)

Anders Zorn, *Midsommardans*, 1897



Figure A.II 4 Anders Zorn, *Midsommardans*, 1897
Huile sur toile, 140 x 98 cm, Stockholm, Nationalmuseum

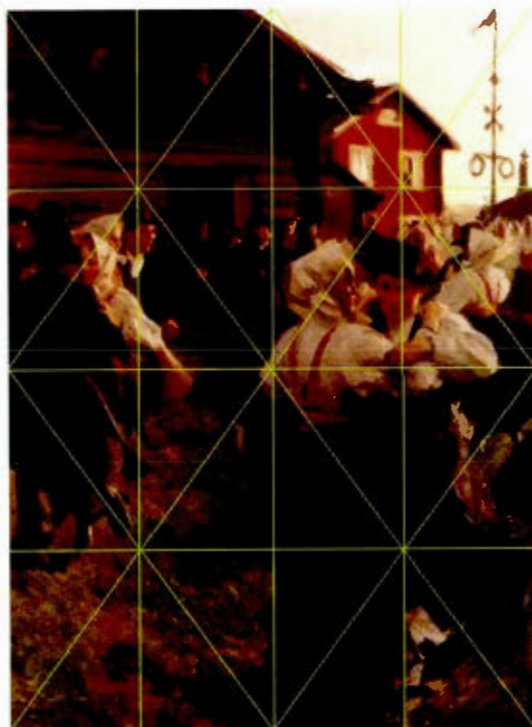


Figure A.II 5 Division de *Midsommardans* en seize cases



Figure A.II 6 Principaux plans de *Midsommardans*

Alexander Y. Jackson, *Spring, Lower Canada*, 1915



Figure A.II 7 A. Y. Jackson, *Spring, Lower Canada*, 1915
Huile sur toile marouflée sur carton, 63.5 x 81.3 cm,
Sarnia, Gallery Lambton



Figure A.II 8 Lignes horizontales et vecteurs verticaux de *Spring, Lower Canada*



Figure A.II 9 Détails de *Spring, Lower Canada*

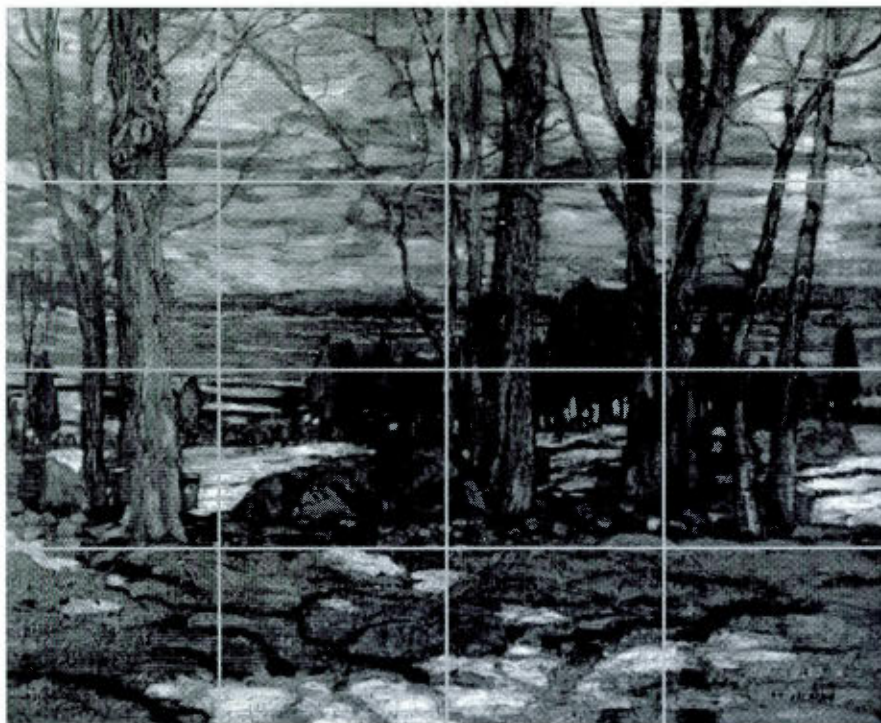


Figure A.II 10 Division de *Spring, Lower Canada* en seize cases



Figure A.II 11 Division de *Spring, Lower Canada* en trois bandes inégales

ANNEXE III (A.III) LES BANQUES DE DONNÉES DU LABORATOIRE INTERNATIONAL D'ÉTUDE MULTIDICPLINAIRE COMPARÉE DES REPRÉSENTATIONS DU NORD

Les localisations

Québec et ses régions; Canada (Yukon, Territoires du Nord-Ouest, Nord-Ouest, Nunavut, Labrador); Scandinavie (Groenland, Islande, Svalbard, Féroé, Norvège, Danemark, Suède); Nord discursif; cercle polaire; pôle Nord; Thulé; Antarctique; Nord brumeux; haute montagne; monde de Noël; Arctique; Laponie; Finlande; Russie; Alaska.

Les types de lieux

Igloo; refuge et chalet; mer; lieu de la richesse; lieu de la fuite; lieu non irréal; lieu fuyant; lieu de l'inspiration; lieu de l'utopie; lieu de l'initiation et de la spiritualité; lieu au bout du monde; lieu loin de tout; lieu pas encore narré; lieu impossible à décrire.

Les éléments

Absence de repères; absolu, espace vierge et immensité; alcool; amour et beauté du Nord et de l'hiver; aurores boréales et phénomènes optiques et astronomiques; brume et brouillard; blizzard et tempêtes; chaleur; couleur blanche; couleur bleue; couleur orange; défi physique et danger, dégel et printemps; désolation; énergie, pétrole et hydroélectricité; épreuve intérieure; folie, violence et vertigo; forêt; froid; frontière; gel et automne; glace; haine et laideur du Nord et de l'hiver; hiver; immobilité; lac et rivière; lumière (manque ou surabondance); mort et suicide; nomadisme; neige; paix et calme; pauvreté; personnification d'éléments inertes; parcours, traces et pistes; peur du Nord et de l'hiver; polar-basillen; promiscuité et sexualité; rapport à la loi; rareté (biologique et matérielle); silence; solidarité et entraide; solitude; souffrance; temporalité et cycle des saisons; traîneau à chiens; vent.

Les caractéristiques

Traditions, oralité et pratiques culturelles de l'hivernité; rapports entre savoirs traditionnel et scientifique; connaissance de la nature et de l'hiver; pratiques sportives de l'hivernité; référence au désert ou au discours biblique; rapports Nord-Sud; impossibilité de l'inaction; Nord agissant; relation interculturelle; référence à un autre texte.

Les figures

Amérindien; Blanc; Inuit; Lapon et Sâme; Métis; Scandinave; viking; artiste et écrivain; bûcherons et travailleurs de la forêt; coureur des bois; chercheur d'or; colon; explorateur; femme; marchand; marin, capitaine et pêcheur; missionnaire, prêtre, sorcier et chaman; moustiques; Père Noël et ses rennes et lutins; police et militaire; scientifique; trappeur et chasseur; travailleur exogène; voyageur et touriste; animal; personnage surnaturel; ours polaire; iceberg; matériel technologique; monstre, embarcation et navire.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et périodiques

- Ahl, Nils. 2002. *Contes norvégiens. Le château de Soria Moria*. Paris : L'École des loisirs, 126 p.
- Ahtola-Moorhouse, Leena. 2006. « Landscapes of the Mind ». In *A mirror of nature. Nordic Landscape Painting 1840-1910*, sous la dir. de Torsten Gunnarsson, p.170 à 176. Helsinki, Oslo, Stockholm : Ateneum Art Museum, National Museum of Art, Architecture and Design, Nationalmuseum.
- Allard, Nicole. 2002-2003. « Suzor-Coté : œuvre de séduction ». *Vie des Arts*, vol. 47, no 189, p. 41-43.
- Amossy, Ruth. 1989. « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine ». *Littérature : Mutations d'images*, no 73, p. 29-46.
- . 1989. « Types ou stéréotypes? Les "Physiologies" et la littérature industrielle ». *Romantisme*, no 64, p. 113-123.
- Andersen, Hans Christian, et Albine Vigroux (éd.). 1990 [1837]. *La petite sirène et autres contes*. Paris : Larousse, collection « Classiques Larousse », 208 p.
- Anderson, Benedict. 1996. *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris : La Découverte, 212 p.
- . 1991. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London : Verso, 224 p.
- Andersson, Kajsa (dir. publ.). 2004. *L'image du Nord chez Stendhal et les romantiques*. Örebro : Örebro Universitetsbiblioteket, collection « Humanistica Oerebroensia. Artes et linguae », tome I : 370 p.; tome 2 : 426 p.
- Arnö-Berg, Inga, et Gunnel Hazelius-Berg. « Correspondance ». *L'Homme*, tome 18, no 3-4 (juillet-décembre 1978), p. 197-198.
- . *Folk Costumes of Sweden. A Living Tradition*. ICA bokförlag. 1976, 236 p.
- Arrouye, Jean. 1999. « Géosophie ». In *Géopoétique et arts plastiques : Actes du colloque organisé conjointement par l'Université de Provence et l'Institut international de*

- géopoétique (Aix-en-Provence, 8-12 juillet 1994), sous la dir. de Frank Doriac et Kenneth White, p. 85-94. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.
- Asbjørsen, Peter Christian, et Jørgen Ingebrek Moe. 1930. *Contes norvégiens. Illustrations* de Theodor Kittelsen et Erik Werenskiold. Paris : Delagrave, 190 p.
- Assmann, Jan, et John Czaplicka. 1995. « Collective Memory and Cultural Identity ». *New German Critique*, no. 65(printemps – été), « Cultural History/Cultural Studies », p. 125-133.
- Athanassoglou-Kallmyer, Nina. 1993. « Romanticism: Breaking the Canon ». *Art Journal : Romanticism*, vol. 52, no. 2 (été), p. 18-21.
- Atwood, Margaret. 1995. *Strange Things. The Malevolent North in Canadian Literature*. Oxford : Clarendon Press, 126 p.
- Bachelard, Gaston. 1961. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France, p. 168-190.
- Backman, Gustave. 1830. *Costumes nationaux des provinces de la Suède : avec un aperçu des mœurs et coutumes de leurs habitants*. A. Bonnier, 34 p.
- Bahr, Bob. 2006. « Sweden's Sargent ». *American Artist*, vol. 70, nos 1 à 6 (juin), Watson-Guption Publications.
- Ball, Williella Goddard. 1914. « Scandinavian Contributions to Early American Art, First in a Series of Essays on Scandinavian Art in America ». *The American Scandinavian Review* (janvier-février), p. 7-15.
- Barbeau, M. 1942. « Notre géographie en peinture ». *Bulletin des Sociétés de Géographie de Québec et de Montréal*, 1, 5, p. 33-45.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire*, Paris : Seuil-Gallimard, 192 p.
- . 1964. « Rhétorique de l'image ». *Revue Communications*, no 4, p. 40-51.
- Battail, Jean-François, Régis Boyer, Vincent Fournier. 1992. *Les Sociétés scandinaves de la Réforme à nos jours*. Paris : Presses universitaires de France, 608 p.
- Beaugrand, Honoré. 1973 [1900]. *La chasse-galerie. Légendes canadiennes*. Montréal : Fides, collection « du nénuphar », 92 p.
- Becker, Karin. 1993. « The photographic archive and the construction of national culture ». *Ethnologica Scandinavica*, vol. 23, p. 114-130.

- Belting, Hans. 2004. *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard, 346 p.
- Berdoulay, Vincent, et Angelo Turco. 2001. « Mythe et géographie, de l'opposition aux complémentarités ». *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 45, no 126, p. 339-345.
- Berdoulay, Vincent. 1988. « Géographie : lieux de discours ». *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 32, no 87, p. 245-252.
- . 1988. *Des mots et des lieux. La dynamique du discours géographique*. Paris : Éditions du CNRS, 106 p.
- . 1985. « Convergences des analyses sémiotiques et écologiques du paysage ». In *Paysage et système*, sous la dir. de V. Berdoulay et M. Phipps, p. 141-153. Ottawa : Presses du l'Université d'Ottawa.
- Berger, Carl. 1972. « The True North Strong and Free ». In *Nationalism in Canada*, sous la dir. de Peter Russell, p. 3-26. Toronto : McGraw-Hill, collection « McGraw-Hill series in Canada politics ».
- Berg, William J. 2012. « My Land(scape) is Winter ». Chap. in *Literature and Painting in Quebec. From Imagery to Identity*. Toronto : University of Toronto Press, n. p.
- Bergson, Henri. 1965 [1939]. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris : Presses universitaires de France, collection « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 282 p.
- Berque, Augustin. 1990. « Paysages, milieu, histoire ». Chap. in *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, p. 11-29. Seysses : Champ Vallon.
- . 1990. *Médiance. De milieux en paysages*. Montpellier : GIP Reclus, 163 p.
- Bertin, Jacques. 1967. *Sémiologie graphique : les diagrammes, les réseaux, les cartes*. Paris : Mouton et Gauthier Villars, 462 p.
- Bertrand, Gilles. 1997. « La peinture comme lieu de mémoire. De son rôle dans la constitution de l'image littéraire de Venise ». In *L'esprit des lieux. Le patrimoine et la cité*, sous la dir. de Daniel J. Grange et Dominique Poulot, p. 105-117. Grenoble : Presses de l'Université de Grenoble, collection « La pierre et l'écrit ».
- Beyaert, Anne. 2003. « Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception ». *Protée*, vol. 31, no 3, p. 81-90.
- . 1999. « Plasticité et signification : le cas d'Eugène Leroy ». *Protée*, vol. 27, no 2, p. 125-131.

- Bideaud, Jacqueline, et Olivier Houdé. 1989. « Le développement des categorizations : "capture logique" ou "capture écologique" des propriétés des objets? ». *L'année Psychologique*, 89, p. 87-123.
- Bjerke, Øivind Storm. 1995. *Edvard Munch, Harald Sohlberg : Landscapes of the Mind*. New York: National Academy of Design, 266 p.
- . 1991. *Harald Sohlberg : ensomhetens maler*. Oslo : Gyldendal Norsk Forlag, 263 p.
- Blanchard, Raoul. 1935. *L'Est du Canada français*. Paris et Montréal : Librairie Masson & Cie et Librairie Beauchemin Limitée, Tome premier, 336 p.
- Boëthius, Gerda. 1949. *Zorn : Tecknaren, målaren, etsaren, skulptören*. Stockholm : Rotogravyr, 579 p.
- Bonhomme, Pierre, et Yannick Vigouroux. 1997. *La Conquête des pôles. 150 ans de photographie en Arctique et en Antarctique*. Catalogue d'exposition (Paris, hôtel de Sully, de mars à juin 1997). Paris : Mission du patrimoine photographique, 110 p.
- Bordo, Jonathan. 1992. « Jack Pine - Wilderness Sublime or the Erasure of the Arbooriginal Presence From the Landscape ». *Journal of Canadian Studies*, vol. 27, no 4, p. 98-128.
- Boudon, Pierre. 2004. « L'œuvre d'art comme expression spatiale ». In *Spatialisation en art et sciences humaines*, sous la dir. de Marcin Sobieszczanski, p. 13-37. Louvain : Peeters, collection « Pleine Marge ».
- . 1999. « Catégoriser la forme spatiale. Approche sémiotique de la catégorie de l'aspect dans la formation du territoire ». *VISIO*, vol. 4, no 2 (été), p. 31-46.
- Boulogne, Jacques. 2005. « Espaces et peuples septentrionaux dans les représentations mythiques des Grecs de l'Antiquité ». *Revue du Nord*, vol. 87, no 360-361 (avril-septembre), « L'invention du Nord de l'Antiquité à nos jours. De l'image géographique au stéréotype régional », p. 277-291.
- Bourdieu, Pierre. 1980. « Le Nord et le Midi : Contribution à une analyse de l'effet Montesquieu ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 35 (novembre), « L'identité », p. 21-25.
- Bourneuf, Roland. 1970. « L'organisation de l'espace dans le roman ». *Études littéraires*, vol. 3, no 1 (avril), « Problèmes de techniques romanesques », p. 77-94.
- Bouvet, Rachel, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du Désert*, Montréal : XYZ Éditeur, 2006, 204 p.

- , et François Foley. 2002. *Pratiques de l'espace en littérature*. Montréal : Département d'études littéraires, UQAM, collection « Figura », no 7, 225 p.
- Bremer, Fredrika. 1847. « La mine de cuivre de Falhun ». Chap. in *Scènes de la vie dalécarlienne*, p. 277-335. Paris : J. Cherbuliez.
- Brinton, Christian. 1916. *The Swedish art exhibition*. Catalogue d'exposition. New York : Redfield-Kendrick-Odell Co, 72 p.
- . 1916. *Impressions of the Art at the Panama – Pacific Exposition*. New York : John Lane, 203 p.
- . 1915. « Scandinavian Art at the Panama-Pacific Exposition ». *The American-Scandinavian Review* (novembre et décembre), p. 325.
- . 1913. « Evolution, Not Evolution in Art ». *International Studio XLIX* (avril), xxvii.
- . 1913. « The Progressive Spirit in Scandinavian Painting ». *International Studio*, 8 p.
- . 1913. *Exhibition of Contemporary Scandinavian Art Held Under the Auspice of the American-Scandinavian Society*. Catalogue d'exposition (New York, Buffalo, Toledo, Chicago et Boston). New York : Redfield Brothers, 176 p.
- . 1912. « The Art Exhibition, Final Statement ». *The American Scandinavian Review*, (septembre).
- . 1907. « Art and Ideas ». *Putnam's Monthly* (2 avril), p. 124.
- Brody, Hugh. 1988 [1992]. *Maps and Dreams*. Vancouver : Douglas & McIntyre, 320 p.
- Brousseau, Marc. 1996. *Des roman-géographes. Essai*. Paris : L'Harmattan, 246 p.
- Bryne, Arvid. 2004. *De malte Norge. Glimt av norsk natur og norske kunstnere*. Oslo : Andresen & Butenschøn AS, 71 p.
- Burgard, Chrystèle, et Baldine Saint Girons. 1997. *Le paysage et la question du sublime*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1997, 255 p.
- Burke, Edmund. 1958. *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas on the Sublime and Beautiful*. London/New York : Routledge and Kegan Paul/Columbia University Press, 197 p.
- Burroughs, William James. 1996. *Weather*. McMahan's Point, New South Wales : Nature Company, collection « The Nature Company guides », 288 p.

- Cabouret, Michel. 1986. « La délimitation des frontières terrestres dans le nord scandinave et en Finlande ». *Norois*, vol 130, no 130 (avril-juin), p. 137-150.
- Caliandro, Stefania (dir. publ.). 2004. *Espaces perçus, territoires imagés en art*. Paris : Harmattan, collection « Intersémiotique des arts », 189 p.
- Cameron, Elspeth (dir. publ.). 1996. « Introduction ». In *Canadian culture : an introductory reader*, sous la dir. d'Elspeth Cameron. Toronto : Canadian Scholars Press, p. 7-22.
- Cameron, Ross D. 1999. « Tom Thomson, Antimodernism, and the Ideal of Manhood ». *Journal of the Canadian Historical Association/Revue de la Société historique du Canada*, vol. 10, no 1, p. 185-208.
- Camilleri, Carmel. 1999. « Stratégies identitaires : les voies de la complexification ». In *Identité collective et altérité. Diversité des espaces/spécificité des pratiques*, sous la dir. de Marie-Antoinette Hily et Marie-Louise Lefebvre, p. 197-211. Paris : L'Harmattan.
- Carani, Marie. 1991. « Le statut sémiotique de la perspective dans l'œuvre picturale ». *Horizons philosophiques*, vol. 1, no 2, p. 13-31.
- Carlsen, Jørn, et Bengt Streijffert (dir. publ.). 1989. *The Canadian North. Essays in Culture and Literature*. Lund : The Nordic Association for Canadian Studies, Text Series vol. 5, 128 p.
- Caron, Fabien. 1965. « Albert Peter Low et l'exploration du Québec-Labrador ». *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 9, no 18, p. 169-182.
- Carrière, Jean. 2000. « Le paradigme de la communication cartographique : la hiérarchisation du "moi" et du "ici" ». In *Réseau. Les ancrages du corps propre*, sous la dir. de Nycole Paquin, p. 87-110. Montréal : XYZ éditeur.
- Cassirer, Ernst. 1973. *Langage et mythe. À propos des noms de dieux*, Paris : Éditions de Minuit, collection « Le Sens commun », 127 p.
- . 1972. *La philosophie des formes symboliques 1. Le langage*. Paris : Éditions de Minuit, collection « Le Sens commun ».
- Cauquelin, Anne. 2004 [1989]. *L'invention du paysage*. Paris : Presses universitaires de France, 181 p.
- . 2002. *Le site et le paysage*. Paris : Presses universitaires de France, 191 p.
- Chartier, Daniel (dir. publ.). 2008. *Le(s) Nord(s) Imaginaire(s)*. Montréal : Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord, collection « Droit au pôle », 335 p.

- , et Maria Walecka-Garbalinska (dir. publ.). 2008. *Couleurs et lumières du Nord : Actes du colloque international en littérature, cinéma, arts plastiques et visuels* (Stockholm 20-23 avril 2006), 448 p. Stockholm : Acta Universitatis Stockholmiensis.
- . 2008. « Couleurs, lumières, vacuité et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord ». In *Couleurs et Lumières du Nord : Actes du colloque international en littérature, cinéma, arts plastiques et visuels* (Stockholm, 20-23 avril 2006), sous la dir. de Daniel Chartier et Maria Walecka-Garbalinska, p. 22-30. Stockholm : Acta Universitatis Stockholmiensis.
- . 2007. « Le sujet face à l'illisibilité de l'espace nordique : de la rareté à l'uniforme désolation ». In *Horizons du mythe. L'énonciation du sujet dans son rapport à l'espace*, sous la dir. de Denise Brassard et Fabienne Claire Caland, p.195-211. Montréal : Cahiers du CÉLAT, UQAM.
- . 2007. « Toward a Grammar of the Idea of North : Nordicity, Winterity », trad. par Elaine Kennedy, *Nordlit*, no 22, hiver, p. 35-47.
- (dir. publ.). 2007. *Bibliographie sur l'imaginaire du Nord (Arctique, hiver, Antarctique)*. Montréal : Imaginaire du Nord, UQAM, collection « Droit au pôle », 744 p.
- . 2006. « L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les œuvres des écrivains émigrés du Québec ». In *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, sous la dir. de Petr Kylousek, Jozef Kwaterko et Max Roy, p. 123-129. Brno et Montréal : Université de Masaryk et Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires et Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, collection « Figura ».
- . 2005. « "Au-delà il n'y a plus rien, plus rien que l'immensité désolée" : problématiques de l'histoire de la représentation des Inuits, des récits des premiers explorateurs aux œuvres cinématographiques ». *Revue internationale d'études canadiennes*, no 31, p. 177-196.
- . 2004-2005. « L'art contre la synthèse : l'œuvre de l'artiste norvégien Patrick Huse et l'écologie de l'imaginaire ». *Realidad*, Universidad Argentina John F. Kennedy, no 4/5, p. 187-199.
- . 2004. « Au Nord et au large. Représentations du Nord et formes narratives ». In *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, sous la dir. de Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau, p. 9-26. Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, collection « Figura ».
- Châteaubriand, François-René de. 1814 [1797]. *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, essai. Londres : H. Colburn, 564 p.

- Chevallier, Raymond. 1984. « La vision du Nord dans l'Antiquité gréco-romaine, de Pythéas à Tacite ». *Latomus*, vol. 43, fasc. 1 (janvier-mars), p. 85-96.
- Chong, Alan. 2003. « Mrs. Gardner's Two Silver Boxes by Christian Eriksson and Anders Zorn ». *Cleveland Studies in the History of Art*, vol. 8, p. 222-229.
- Claustrat, Frank. « Anders Zorn – Le moderne séduit Boston », *Connaissance des arts*, avril 2013. En ligne : <http://www.connaissancedesarts.com/peinture-sculpture/actus/anders-zorn-le-moderne-seduit-boston-101372.php> (consulté le 20 juillet 2013).
- . 2006. « La quête de la modernité des peintres nordiques en France et en Allemagne ». In *Le prisme du Nord. Pays du Nord, France, Allemagne, 1750-1920*, sous la dir. de Michel Espagne, p. 173-187. Tusson : Du Lérot, collection « Transferts ».
- Claval, Paul. 1998. « Les mythes, l'espace et les lieux ». In *Le voyage inachevé*, sous la dir. de Dominique Guillaud, Maorie Seysset et Annie Walter, p. 127-134. Paris : ORSTOM-PRODIG.
- . 1974. « La géographie et la perception de l'espace ». *L'Espace géographique*, 3, p. 179-187.
- Coates, Kenneth S. 1994. « The Rediscovery of the North. Towards a Cultural Framework for the Study of Northern/Remote Regions ». *The Northern Review*, no 12-13 (été-hiver), p. 15-43.
- Coates, Ken, et William R. Morrison. 1989. *Interpreting Canada's North. Selected Readings*. Toronto : Copp Clark Pitman, 336 p.
- Cohen, Maxwell. 1970-1971. « The Arctic and the National Interest ». *International Journal*, vol. 26, no 1, hiver, p. 52-81.
- Cometti, Jean-Pierre, Jacques Morizot et Roger Pouivet. 2000. *Questions d'esthétique*. Paris : Presses universitaires de France, 221 p.
- Conisbee, Philip. 2006. « From afar ». In *A mirror of nature. Nordic Landscape Painting 1840-1910*, sous la dir. de Torsten Gunnarsson, p. 199-209. Helsinki, Oslo, Stockholm : Ateneum Art Museum, National Museum of Art, Architecture and Design, Nationalmuseum.
- Cosgrove, Denis. c.2001. *Apollo's eye : a cartographic genealogy of the Earth in the Western imagination*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 331 p.
- . 1998 [1984]. *Social Formation and Symbolic Landscape*. The Madison, Wisconsin : University of Wisconsin Press, 293 p.

- . 1989. « A terrain of Metaphor: Cultural Geography 1988-1989 ». *Progress in Human Geography*, vol. 13, no 4, p. 566-575.
- Coussange, Jacques de. 1914. *La Scandinavie. Le nationalisme scandinave*. Paris : Plon, 336 p.
- Crouzet, Michel. 2004. « Le mythe du Nord? » In *L'image du Nord chez Stendal et les romantiques*, tome 1, sous la dir. de Kajsa Andersson, p. 16-31. Örebro : Örebro Universitetsbiblioteket, collection « Humanistica Oerebroensia. Artes et linguae ».
- Damisch, Hubert. 1987. *L'origine de la perspective*. Paris : Flammarion, 411 p.
- . 1976. « Sémiologie et iconographie ». In *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. Francastel et après. L'œuvre et l'influence de Pierre Francastel : Actes du 1^{er} colloque international du centre Pierre Francastel* (Paris, 6-9 février 1974), p. 29-39. Paris : Éditions Denoel/Gonthier, collection « Bibliothèque Médiations ».
- Davidson, Peter. 2004. *The Idea of North (topographics)*. London : Reaktion Books, 256 p.
- Davis, Ann. c. 1992. *The logic of ecstasy: Canadian mystical painting : 1920-1940*. Toronto : University of Toronto Press, 217 p.
- Dawn, Leslie. c. 1998. *Towards the Group of Seven and Beyond : Canadian Art in the First Five Decades of the Twentieth Century*. Kamloops : Kamloops Art Gallery, 56 p.
- Dejardin, Ian, Katerina Atanassova et Anna Hudson (dir. publ.). 2011. *Painting Canada : Tom Thomson and the Group of Seven*. Catalogue d'exposition (Dulwich Picture Gallery, 19 octobre 2011 – 8 janvier 2012; the National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, 29 janvier – 13 mai 2012; the Groninger Museum, Groningen, 3 juin – 28 octobre 2012; McMichael Gallery, Kleinburg, 3 novembre 2012 – 6 janvier 2013). London : Philip Wilson Publishers, 216 p.
- Delâge, Denys. 1992. « L'influence des Amérindiens sur les Canadiens et les Français au temps de la Nouvelle-France ». *Lekton*, vol. 2, no 2, Automne, p. 103-191. Document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, collection « Les classiques des sciences sociales » : http://classiques.uqac.ca/contemporains/delage_denys/influence_amerindiens/influence_amerindiens.pdf (consulté le 13 juillet 2013).
- Désy, Jean. 1991. *La rêverie du froid*. Québec : Éditions La Liberté et Le Palindrome, 155 p.
- Didi-Huberman, Georges. 2004. « L'image est le mouvant ». *Intermédialités*, no 3 (printemps), p. 11-30.

- . 1996. « Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique ». In *L'image – Fonctions et usages dans l'Occident médiéval*, sous la dir. de Jérôme Blanchet et Claude Schmitt, p. 59-86. Paris : Le léopard d'or
- Dion, Robert. 2007. « L'étude des transferts culturels : éléments de théorie ». Chap. in *L'Allemagne de Liberté. Sur la germanophilie des intellectuels québécois*, p. 31-44. Ottawa/Würzburg : Presses de l'Université d'Ottawa/Königshausen & Neumann, collection « Transferts culturels ».
- Dubar, Monique, et Jean-Marc Moura (dir. publ.). 2000. *Le Nord, latitudes imaginaires*. Villeneuve-d'Ascq : Presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, collection « UL3 travaux et recherches », 490 p.
- Duclos, Jean-Claude. 1997. « Le musée aujourd'hui la pertinence des expositions ». In *L'esprit des lieux. Le patrimoine et la cité*, sous la dir. de Daniel J. Grange et Dominique Poulot, p. 263-270. Presses de l'Université de Grenoble, collection « La pierre et l'écrit ».
- Duncan, James S., et David Ley. 1993. *Place/Culture/Representation*. London : Routledge, 352 p.
- Durand, Loup. 1994. *Le grand silence*. Paris : Plon, collection « Feux Croisés », 361 p.
- Duranty, Louis Edmond. 1878. « Exposition Universelle. Les Écoles Étrangères de peinture. Suède, Norvège, Danemark, Russie ». *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, tome XVIII, Paris.
- Durkheim, Emile, et Marcel Mauss. 1903. « De quelques formes primitives de classification. Contribution à l'étude des représentations collectives ». *Année sociologique*, 6, p. 1-72. Document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, collection « Les classiques des sciences sociales » : <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.due.deq> (consulté le 10 janvier 2012).
- Duvignaud, Jean. 1976. « Francastel et Panofsky : le problème de l'espace ». In *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. Francastel et après. L'oeuvre et l'influence de Pierre Francastel : Actes du 1^{er} colloque international du centre Pierre Francastel* (Paris, 6-9 février 1974), p. 261-268. Paris : Éditions Denoel/Gonthier, collection « Bibliothèque Médiations ».
- Duzer, Chet Van. 2006. « The Mythic Geography of the Northern Polar Regions : Inventio fortunata and Buddhist Cosmology ». *Culturas Populares. Revista Electrónica* 2 (mai-août), 16 p.
- Eco, Umberto. 1998. « Réflexions à propos du débat sur l'iconisme (1968-1998) ». *Visio*, vol. 3, no 1 (printemps), p. 9-31.

- . 1992. *La production des signes*. Paris : Librairie générale Française, 125 p.
- . 1972. *La structure absente*. Traduit de l'italien par Uccio Esposito-Torrigiani. Paris : Mercure de France, 447 p.
- . 1988 [1973]. *Le signe. Histoire et analyse d'un concept*. Traduit de l'italien par Jean-Marie Klinkenberg. Bruxelles : Éditions Labor, 275 p.
- . 1978. « Pour une reformulation du concept de signe iconique ». *Revue Communications*, no 29, p. 141-145.
- . 1965. *L'œuvre ouverte*. Paris : Seuil, 325 p.
- Espagne, Michel. 1999. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris : Presses universitaires de France, collection « Perspectives Germaniques », 286 p.
- Evain, Aurore. 2008. « Histoire d'autrice, de l'époque latine à nos jours ». *Séméion, Travaux de sémiologie*, « Femmes et langues », sous la dir. de A.-M. Houdebine, no 6, février, p. 53-62.
- Facos, Michelle, Thor J. Mednick et Janet S. Rauscher. 2008. « National Identity in Nordic Art : Perception from Within and Without in 1889 and 1900 ». *Centropa*, vol. 8, no 3 (septembre), p. 212-223.
- . 1998. *Nationalism and the Nordic Imagination. Swedish Art of the 1890s*. Berkeley : University of California Press, 234 p.
- Fagan, Brian M. 2000 [1954]. *The Little Ice Age : how climate made history, 1300-1850*. New York : Basic Books, 246 p.
- Feld, Steven, et Keith H. Basso (dir. publ.). 1996. *Senses of place*. Santa Fe : School of American Research Press, collection « School of American Research advanced seminar series », 293 p.
- Ferret, Stéphane. 1998. *L'identité*. Paris : Flammarion, collection « Corpus », 237 p.
- Ferretti, Silvia. c. 1989. *Cassirer, Panofsky, and Warburg symbol, art, and history*. New Haven : Yale University Press, 282 p.
- Fjæstad, Agneta Nordmark. 1999. *Fjæstads konst*. Arvika : Fjäderstad Förlag, 424 p.
- , Gustav Fjæstad et Maja Fjæstad. 1981. *Gustaf och Maja Fjæstad : ett konstnärspär*. Karlstad : NWT, 165 p.

- Floch, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam : Éditions Hadès-Benjamins, coll. « Actes sémiotiques », 1985, 226 p.
- Fontanille, Jacques, et Claude Zilberberg. 1996. *Valence/Valeur*, Limoges : Presses universitaires de Limoges, collection « Nouveaux actes sémiotiques », 69 p.
- Fortin, Claudette, et Robert Rousseau. 2005 [1989] « Concepts et catégories ». Chap. in *Psychologie cognitive : une approche du traitement de l'information*, p. 327-363. Sainte-Foy : Télé-université, Presses de l'Université du Québec.
- Foucault, Michel. 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 288 p.
- . 1966. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, collection « Bibliothèque des Sciences Humaines », 400 p.
- Fourcaud, Louis de. 1885. « L'Exposition des œuvres de Bastien-Lepage, à l'hôtel de Chimay ». *Gazette des Beaux-Arts*, tome 31, 2^e période (1^{er} février).
- Fournier, Vincent. 2000. « Le modèle de Montesquieu, une idéologie du nord vertueux ». In *Le Nord, latitudes imaginaires*, sous la dir. de Monique Dubar et Jean-Marc Mourat, p. 155-163. Villeneuve-d'Ascq : Presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille3, collection « UL3 Travaux et recherches ».
- Franco, Bernard. 2000. « L'image du Nord ou la formation d'un modèle romantique ». In *Le Nord, latitudes imaginaires*, sous la dir. de Monique Dubar et Jean-Marc Mourat, p. 175-183. Villeneuve-d'Ascq : Presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille3, collection « UL3 Travaux et recherches ».
- Frye, Northrop. 1971. *The Bush Garden. Essays on the Canadian Imagination*. Toronto : Anasi, 256 p.
- Fullalove, Benedict. 2003. « Landscapes, Travel and the Construction of Identity in British North American and Canadian Wilderness : 1860-1940 », p. 198-291. Thèse de doctorat, Durham (Caroline du Nord) : Duke University.
- Furetière, Antoine. 1690. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*. Tome II. La Haye et Rotterdam : Arnout et Reinier Leers, 829 p.
- Gagnon, Alain G. 2003. « Le dossier constitutionnel Québec-Canada ». In *Québec : État et société. Tome II*, sous la dir. d'Alain G. Gagnon, p. 151-174. Montréal : Les Éditions Québec/Amérique, collection « Débats ».

- Gagnon, François-Marc. 1992. « Pour une image du Québec : régionalisme ou automatisme? » In *Les métaphores de la culture*, sous la dir. de Joseph Melançon, p. 69-77. Ste-Foy : Les Presses de l'Université Laval, en coll. avec le CEFAN.
- Gallen-Kallela-Sirén, Janne. 2006. « Territorializing nature. Landscape painting and the rise of Nordic Nationalism ». In *A mirror of nature. Nordic Landscape Painting 1840-1910*, sous la dir. de Torsten Gunnarsson, p. 211-221. Helsinki, Oslo, Stockholm : Ateneum Art Museum, National Museum of Art, Architecture and Design, Nationalmuseum.
- Gaudreau, Guy. 1999. *Les récoltes des forêts publiques au Québec et en Ontario, 1840-1900*. Montréal : McGill University Press, 178 p.
- Gerhardt, Regine. 2011. « L'art danois au XIX^e siècle : autour de l'"École de Copenhague" ». *Perspective : Période moderne/Époque contemporaine*, no 1, p. 561-566.
- Glickman, Susan. 1998. *The Picturesque and the Sublime. A Poetics of the Canadian Landscape*. Montreal and Kingston : McGill-Queen's University Press, 212 p.
- Gobeil, Pierre. 1993. *Dessins et cartes du territoire* (roman). Montréal : L'Hexagone, collection « Fictions », 138 p.
- Gosserez, Laurence. 2005. « Les points cardinaux dans l'antiquité chrétienne ». In *Imaginaires des points cardinaux: aux quatre angles du monde*, sous la dir. de Michel J. Viegnès, p. 23-42. Paris : Imago.
- Grace, Sherrill E. 2004. *Inventing Tom Thomson. From Biographical Fictions to Fictional Autobiographies and Reproductions*. Montréal, Toronto : McGill-Queens University Press, 234 p.
- . 2002. *Canada and the idea of north*. Montréal : McGill-Queens University Press, 368 p.
- Graham, Amanda. 1990. « Indexing the Canadian North : Broadening the Definition ». *The Northern Review*, no 6 (hiver), p. 21-37.
- . 1996. « Reflections on Contemporary Northern Canadian History ». *Essays on Canadian Writing*, no 59.
- Granet, Marcel. 1968. *La pensée chinoise*. Paris : Éditions Albin Michel, 568 p. Document produit en version numérique par Pierre Palpant, collection « Les classiques des sciences sociales », sous la dir. de Jean-Marie Tremblay : <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cia.grm.pen> (consulté le 10 janvier 2012).
- Grant, Shelagh D. 1989. « Myths of the North in the Canadian Ethos ». *The Northern Review*, no 3-4, p. 15-41.

- Grêlé, Sophie. 1998. « Visions du Nord » In *Lumière du monde, lumière du ciel*. Catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Art moderne de la Ville, 7 février – 17 mai 1998). Paris : Paris Musées, 363 p.
- Grenier, Alain A. 2009. « Tourisme et nostalgie pour une espèce menacée qu'on appelle le Nord ». In *Canada : Images of a Post/National Society*, sous la dir. de Gunilla Florby, Mark Shackleton, et Katri Suhonen, p. 71-87. Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien : Peter Lang.
- Guimond, Jacques. 1996. *La Petite-Ferme du Cap Tourmente. De la ferme de Champlain aux grandes volées d'oies*. Sillery : Éditions du Septentrion, 228 p.
- Gunnarsson, Torsten (dir. publ.). 2006. *A mirror of nature. Nordic Landscape Painting 1840-1910*. Helsinki, Oslo, Stockholm : Ateneum Art Museum, National Museum of Art, Architecture and Design, Nationalmuseum, 312 p.
- . 2006. « Introduction. » In *A mirror of nature. Nordic Landscape Painting 1840-1910*, sous la dir. de Torsten Gunnarsson, p. 11-37. Helsinki, Oslo, Stockholm : Ateneum Art Museum, National Museum of Art, Architecture and Design, Nationalmuseum.
- . 2006. « Close to Nature. » In *A mirror of nature. Nordic Landscape Painting 1840-1910*, sous la dir. de Torsten Gunnarsson, p. 66-72. Helsinki, Oslo, Stockholm : Ateneum Art Museum, National Museum of Art, Architecture and Design, Nationalmuseum.
- . 1998. *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*. Yale University Press, 304 p.
- Hall, Edward Twinchell. 1971. *La dimension cachée*. Traduit de l'américain par Amelie Petita. Paris : Seuil, 254 p.
- Hamelin, Jean. 1974. « Petit glossaire nordique du Canada ». *Meta : journal des traducteurs/Meta : Translators' Journal*, vol. 19, no 3, p. 154-158.
- Hamelin, Louis-Edmond. « De l'application au Québec du concept de nordicité ». In *Mobilisés pour le Nord durable. Enjeux et priorités de recherche*. Colloque initié par l'Université Laval (Québec, 18-19 juin 2012), 20 p. [Communication non-publiée, disponible en ligne : http://lehamelin.sittel.ca/pdf/Documents/1692-3-application_de_nordicite.pdf].
- . 2002. *Discours du Nord*. Québec : Gétic, collection « Recherches, 35 », 72 p.
- . 2000. « Le Nord et l'hiver dans l'hémisphère boréal ». *Cahiers de géographie du Québec*, 121, p. 5-25.

- . 1999. « Espaces touristiques en pays froids ». *Téoros, revue de recherche en tourisme*. Montréal : UQÀM, vol.18, no 2 (été), « La nordicité », p. 4-9.
- . 1999. « À la rencontre du Nord et du Sud ». *Cap-aux-Diamants*, no 56 (hiver), « Au nord du Nord », p. 19-22.
- . 1996. *Écho des pays froids*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 482 p.
- . 1995. « Le québecisme nordicité : de la néologie à la lexicalisation ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 8, no 2, p. 51-65.
- . 1993. « Le vocabulaire de l'hiver ». *La Banque des mots*, no 45, p. 14-32.
- . 1989. « Images of the North ». In *Interpreting Canada's North*, sous la dir. de Kenneth S Coates et William R. Morrison, p. 7-17. Toronto : Copp Clark Pitman, collection « New Canadian Readings ».
- . 1988. *Le nord canadien et ses référents conceptuels*. Ottawa : Secrétariat d'État du Canada, collection « Réalités canadiennes », 46 p.
- . 1980. *Nordicité canadienne*. LaSalle : Hurtubise HMH, 438 p.
- . 1974. « Perception et géographie. Le cas du Nord ». *Le Géographe canadien*, vol. 18, no 3, p. 185-200.
- . 1971. *Le nord canadien comme espace*. Québec : Centre d'études nordiques, Université Laval, 59 p.
- . 1967. *Le périglaciaire par l'image*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, collection « Travaux et documents du Centre d'études nordiques », 237 p.
- Hansum, Knut. *L'éveil de la glèbe*, Paris : Librairie générale française, collection « Le Livre de Poche. Biblio », 1999 [1917], 315 p.
- Harbitz, A. 1955. « Kittelsen, creator of the troll in art ». *American-Scandinavian Review*, vol. 43 (mars) p. 61-65.
- Harris, Bess, et R. G. P. Colgrove (éd.). 1976. *Lawren Harris*. Toronto : MacMillan and Co, 146 p.
- Harris, Cole. 1972. « The myth of the Land in Canadian Nationalism ». In *Nationalism in Canada*, sous la dir. de Peter Russell, p. 27-43. Montreal, Toronto : McGraw-Hill, collection « McGraw-Hill series in Canada politics ».

- Harris, Lawren. 1948. « The Group of Seven in Canadian History ». In *Victoria and Vancouver 1948. Report of the Annual Meeting*, sous la dir. de R.A. Preston, p. 28-38. Ottawa : The Canadian Historical Association, vol. 27, no 1.
- . 1928. « Creative Art and Canada ». *The McGill News* (Supplement), vol. 10, no 1 (décembre).
- . 1927. « Modern Art and Aesthetic Reactions ». *Canadian Forum*, vol. VII, no. 80 (mai), p. 240-241.
- . 1926. « Revelation of Art in Canada ». *The Canadian Theosophist*, vol. VII, no 5 (15 juillet), p. 85-86.
- . 1923. « Winning a Canadian Background ». *Canadian Bookman*, vol. v, no. 2 (février).
- . 1911. « Hemmings Black and White. » *The Lamps*. Toronto : Toronto Branch of the Theosophical Society, vol. I, no 1 (octobre).
- Harvey, Eleanor Jones. 1999. « La conquête artistique du Grand Nord. » In *Cosmos. Du Romantisme à l'Avant-garde*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée des Beaux-arts, 17 juin – 17 octobre 1999), sous la dir. de Pierre Théberge et Jean Clair, p. 108-114. Montréal : Gallimard.
- Hagens, William E. 2002. « Saint-Gaudens, Zorn and the Goddesslike Miss Anderson ». *American Art*, vol. 16, no. 2 (été). The University of Chicago Press, on behalf of the Smithsonian American Art Museum, p. 66-89.
- Hauge, Hans. 1993. « The Invention of National Literatures. Canada, Denmark and Norway ». In *Literary Responses to Arctic Canada*, sous la dir. de Jorn Carlsen, p. 87-95. Lund : The Nordic Association for Canadian Studies, Texts Series vol. 7.
- Hauptman, William. 2008. *Impressions du Nord. La peinture scandinave de 1800-1915*. Catalogue d'exposition (Lausanne, Musée de l'Hermitage, 27 janvier – 22 mai 2005). Lausanne : Fondation de l'Hermitage, 171 p.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1991 [1807]. *Phénoménologie de l'esprit*. Paris : Aubier, collection « Bibliothèque philosophique », 565 p.
- Hémon, Louis. 1991 [1913]. *Maria Chapdelaine*. Montréal : Boréal, 216 p.
- Hill, Charles C. 1995. *Le Groupe des Sept : l'émergence d'un art national*. Ottawa et Toronto : Musée des beaux-arts du Canada et McClelland & Stewart, 375 p.
- , et Pierre B Landry. 1988. *Art Canadien*. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 2 volumes, 447 p.

- . 1975. *Peinture canadienne des années trente*. Catalogue d'exposition (Ottawa, Galerie nationale du Canada). Ottawa : Galerie nationale du Canada, 224 p.
- Hirsch, Eric, et Michael O'Hanlon (dir. publ.). 1995. *The Anthropology of Landscape : Perspectives on Place and Space*. Oxford : Clarendon Press, 268 p.
- Hjelmslev, Louis. 1968 [1943]. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris : Minuit, collection « Arguments », 227 p.
- Hobsbawm, Eric J. 1990. *Nation and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*. Cambridge : Cambridge University Press, 191 p.
- Houdé, Olivier, Daniel Kayser, Olivier Koenig, Joëlle Proust, François Rastier. 1998. *Vocabulaire de sciences cognitives*. Paris : Presses universitaires de France, collection « Psychologie et sciences de la pensée », 417 p.
- Hulan, Renée. 2002. *Northern Experience and the Myths of Canadian Culture*. Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press, 245 p.
- . 1996. « Representing the Canadian North. Stories of Gender, Race and Nation ». Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 387 p.
- Hunter, Edmund Robert, et J.E.H. MacDonald. 1940. *J.E.H. MacDonald: a biography & catalogue of his work*. Toronto : Ryerson Press, 60 p.
- Hussenet, Emmanuel. 2004. *Rêveurs de Pôles. Les régions polaires dans l'imaginaire occidental*. Paris : Seuil et Septième continent, 189 p.
- Huys-Janssen, Paul. 2001. « Allart van Everdingen 1621-1675, First Painter of Scandinavian Landscape ». *Burlington Magazine*, vol. 143, p. 701-702.
- Ibsen, Henrik. 1994 [1867]. *Peer Gynt*, Paris : Flammarion, collection « Garnier Flammarion », 339 p.
- Jackson, Alexander Young. 1976 [1958]. *A Painter's Country. The autobiography of A. Y. Jackson*. Toronto et Vancouver : Clarke, Irwin & Company limited, 208 p.
- Jasen, Patricia Jane. 1995. *Wild things: Nature, culture, and tourism in Ontario, 1790-1914*. Toronto et Buffalo : Toronto University Press, 195 p.
- Jensen, Robert G., Theodore Shabad et Arthur W. Wright (dir. publ.). 1983. *Soviet Natural Resources in the World Economy*. Chicago : Université de Chicago, 720 p.
- Jessup, Linda. 1992. « Canadian Artists, Railways, the State and "the Business of Becoming a Nation" ». Thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto, 340 p.

- Join-Diéterle, Catherine. 1987. *Guide de l'exposition « Lumières du Nord. La peinture scandinave 1885-1905 »*. Paris : Les Presses Artistiques.
- Joliet, Fabienne. 2012. *Umiujaq. Regards inuits sur le paysage* (trilingue). Montréal : Imaginaire du Nord, collection « Isberg », 151 p.
- Jourde, Pierre. 1991. *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*. Paris : José Corti, 343 p.
- Jouvancourt, Hugues de. 1964-1965. « Aurèle de Foy Suzor-Côté ». *Vie des Arts*, no 37, p. 16-25.
- Kandinski, Vassily. 1978 [c.1975]. *Cours du Bauhaus. Introduction à l'art moderne*, Paris : Denoël-Gonthier, collection « Bibliothèque Méditations 174 », 240 p.
- . 1972 [c. 1970]. *Point-ligne-plan contribution à l'analyse des éléments picturaux*. Paris : Denoël-Gonthier, collection « Bibliothèque Médiation », 161 p.
- . 1953. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris : Éditions de Beaune, collection « Le cavalier d'épée 2 », 1008 p.
- Kant, Emmanuel. 1994. *Remarques touchant les observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 274 p.
- . 1953. *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 84 p.
- Karlsson, Anna. 2012. « Drömmen om den röda stugan: Huruvida varunnärket Falu Rödfärg kan utvidgas till en ny produktkategori (The dream about the red Swedish cottage: Whether the brand Falu Rödfärg can be extended to a new product category) », projet de fin d'études, Karlstad University, Faculty of Technology and Science, 86 p.
- Kent, Neil. 2000. *The soul of the North. A Social, Architectural and Cultural History of the Nordic Countries: 1700-1940*. London : Reaktion Books, 416 p.
- . 1990. *Light and Nature in Late 19th Century Nordic Art and Literature*. Uppsala : Acta Universitatis, 92 p.
- . 1987. *The triumph of light and nature, Nordic art : 1740-1940*. London : Thames and Hudson, 240 p.
- Kessler, Nicolas. 2009. *Scandinavie*. Préface de Régis Boyer. Paris : Presses universitaires de France, collection « Culture Guides, » 416 p.

- Key, Sydney (dir. publ.). 1948. *Lawren Harris : Paintings 1910-1948*. Toronto : Art Gallery of Toronto, 38 p.
- King, Geoff. 1996. *Mapping reality : an exploration of cultural cartographies*. New York : St. Martin's Press, 216 p.
- King, J.C.H., et Henrietta Lidchi (dir. publ.). 1998. *Imaging the Arctic*. Londres : British Museum Press, 259 p.
- King, Ross. 2010. *Defiant Spirits : the Modernist Revolution of the Group of Seven*, Vancouver : Douglas & McIntyre, 492 p.
- Kleiber, Georges. 1990. *La sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*. Paris : Presses universitaires de France, collection « linguistique nouvelle », 199 p.
- Lacroix, Laurier. 2008. « La construction picturale du Nord. La contribution des artistes canadiens au tournant du vingtième siècle ». In *Couleurs et lumières du Nord : Actes du colloque international en littérature, cinéma, arts plastiques et visuels* (Stockholm 20-23 avril 2006), sous la dir. de Daniel Chartier et Maria Walecka-Garbalinska, p. 313-321. Stockholm : Acta Universitatis Stockholmiensis.
- . 2002. *Suzor-Coté, lumière et matière*. Québec : Les Éditions de l'Homme, Musée du Québec, 383 p.
- . 1990. « Ombres portées. Notes sur le paysage canadien avant le Groupe des Sept ». *The Journal of canadian art history/ Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XIII/1, p. 6-24.
- Landry, Madeleine. 2009. « La peinture du Groupe de Beupré (1896-1904). À la recherche des origines. Le territoire québécois comme représentation du Canada ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 208 p.
- Larisey, Peter. 1993. *Light for a cold land, Lawren Harris' work and life : an interpretation*. Toronto : Dundurn Press, 199 p.
- . 1974. « Nationalist Aspects of Lawren S. Harris's Aesthetics ». *Bulletin*, 23, Ottawa : National Gallery of Canada, n. p.
- Larsen, Peter Nørgaard. 2006. « Evocative Landscape. Pictures to Dream By ». In *A mirror of nature. Nordic Landscape Painting 1840-1910*, sous la dir. de Torsten Gunnarsson, p. 128-137. Helsinki, Oslo, Stockholm : Ateneum Art Museum, National Museum of Art, Architecture and Design, Nationalmuseum.
- Larsen, Wayne. 2011. *Tom Thomson Artist of the North : A Quest Biography*. Toronto : Dundurn Press, 189 p.

- . 2009. *A. Y. Jackson : The Life of a Landscape Painter*. Toronto : Dundurn, 266 p.
- Laurin, Carl G., Emil Hannover, Jens Thiis. 1922. *Scandinavian art (introd. Christian Brinton)*. New York : The American-Scandinavian Foundation, 662 p.
- Laurin, Carl G. 1922. « A Survey of Swedish Art ». In *Scandinavian art*, sous la dir. de Carl G. Laurin, Emil Hannover, Jens Thiis, p. 37-237. New York : The American-Scandinavian Foundation.
- Lassègue, Jean. 2001. « Langage et mythe chez Ernst Cassirer ». *Formes symboliques*, n. p. En ligne : http://formes-symboliques.org/article.php3?id_article=19 (consulté le 30 octobre 2012).
- Lassère, Frédéric. 1998. *Le Canada, d'un mythe à l'autre : territoire et images du territoire*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 292 p.
- . 1997. « Le mythe du Nord ». *Géographie et cultures*, no 21 (printemps), p. 59-70.
- Lechaume, Aline. 2003. « En guise de conclusion ». In *Le territoire pensé*, sous la dir. de Frédéric Lasserre et Aline Lechaume, p. 313-317. Ste-Foy, Presses de l'Université du Québec.
- Le Groupe µ. 1992. *Traité du signe visuel*. Paris : Éditions du Seuil, 504 p.
- . 1979. « Images. Iconiques et plastiques ». *Revue d'Esthétique*, collection 10/18, no 1-2, « Rhétorique/sémiotique », p. 173-192.
- Le Roy Ladurie, Emmanuel. 1959. « Histoire et climat ». *Annales. Économie, Sociétés, Civilisations*, vol. 14, no 1, p. 3-34.
- Levalois, Christophe. 1985. *La terre de lumière. 1 : Le Nord et l'origine*. Bordeaux : Publications Christophe Lavallois, 81 p.
- Levy, Bertrand. 1992. « Géographie et littérature : quelques signes de lisibilité et d'illisibilité dans le paysage ». In *Paysage et crise de la lisibilité. De la beauté à l'ordre du monde*, sous la dir. de Lorenza Modada et al, p. 211-220. Lausanne : Institut de Géographie Université de Lausanne.
- Liétard, Clotilde. 2010. « La thématique hivernale dans les œuvres de Maurice Cullen, de 1896 à 1914 ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal. 106 f.
- Lindekens, René. 1976. *Essais de sémiotique visuelle (le photographique, le filmique, le graphique)*. Paris : Klincksieck, 200 p.

- Linsley, Robert. 1996. « Landscape in motion : Lawren Harris, Emily Carr and the Heterogenous Modern Nation ». *Oxford Art Journal*, vol. 19, 1, p. 80-95.
- Lipietz, Alain. 1994. « Le paysage, entre pays et visage : une approche écologique », *Monuments Historiques* no 192.
- Ljungberg, Christina. 2001. « Wilderness from an ecosemiotic perspective », *Sign Systems Studies*, sous la dir. de Peeter Torop, Mihhail Lotman et Kalevi Kull, vol. 29, 1, p. 169-185.
- Lloyd, Robert. 1997. *Spatial cognition: geographic environments*. Dordrecht, Pays-Bas : Kluwer Academic, collection « The GeoJournal library », vol. 39, 287 p.
- Lopez, Barry. 1987 [1986]. *Arctic Dreams. Imagination and Desire in a Northern Landscape*. Paris : Albin Michel, 464 p.
- Lönnrot, Elias. 1963. *The Kalevala : Or, Poems of the Kalevala District*. Traduit par Francis Peabody Magoun Jr. Harvard University Press, 413 p.
- Lövin, Isabella. 2000. « Ett land av solsken, frihet och rymd ». *Månadsjournalen*, no 2. 15 p.
- Lowenthal, David. 2008. *Passage du temps sur le paysage*. Traduit de l'anglais par Marianne Enckell. Gollion, Suisse et Paris : In Folio, collection « Archigraphy Témoignages », 334 p.
- . 2008. « La fabrication d'un héritage ». Chap. in *Passage du temps sur le paysage*, p. 243-261. Gollion, Suisse : In folio, collection « Archigraphy Témoignages ».
- . 1994. « European and English Landscapes as National Symbols ». In *Geography and National Identity*, sous la dir. de David Hooson, p. 15-38. Oxford : Blackwell Publishers.
- Lowrey, Carol (dir. publ.). 1995. *Visions of Light and Air, Canadian Impressionism, 1885-1920*. New York : American Society Art Gallery, 152 p.
- Lupien, Jocelyne. 2004. « L'intelligibilité du monde par l'art ». In *Espaces perçus, territoires imagés*, sous la dir. de Stefania Caliendo, p. 15-35. Paris : L'Harmattan.
- . 2000-2001. « L'image : percevoir et savoir ». *Revue Visio*, vol. 5, no 4 (hiver), p. 83-96.
- . 1997. « Espaces sensoriels et arts visuels ». *Revue Visio*, vol. 1, no 3 (mars), p. 34-43.
- . 1996. « Les théories de la perception-cognition et les arts visuels ». *Revue Visio*, vol. 1, no 1 (été), p. 61-74.

- Lüsebrink, Hans-Jürgen. 1999. « La construction de l'Autre. Approches culturelles et socio-historiques ». In *Identité collective et altérité. Diversité des espaces/spécificité des pratiques*, sous la dir. de Marie-Antoinette Hily et Marie-Louise Lefebvre, p. 79-92. Paris : L'Harmattan.
- . 1994. « "Littérature nationale" et "espace national". De la littérature hexagonale aux littératures de la "Plus grande France" de l'époque coloniale (1789-1960) ». In *Philologiques III*, sous la dir. de Michel Espagne et Michael Werner, p. 265-286. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'Homme.
- Lynton, Norbert. 2001. « Wider Horizons. Scandinavian Modernism ». *Modern Painters*, v.14, no 2 (été), p. 58-61.
- MacDonald, James Edward Hervey. 1980. « Scandinavian art ». *Northward Journal*, no 18-19, p. 9-35.
- , et Nancy E. Robertson. 1966. *J.E.H. MacDonald, RCA, 1873-1932*. Toronto : Art Gallery of Toronto, 64 p.
- MacLennan, Hugh. 1945. *Two solitudes*. Toronto : Collins, 370 p.
- Martinsen, Hanna. 1984. « The Scandinavian impact on the Group of Seven's vision of the Canadian landscape ». *Konsthistorik-tidskrift*, vol. 53, no 1, p. 1-17.
- Massicotte, Edmond-J. 1923. *Nos Canadiens d'autrefois*. Montréal : Granger Frères, 41 p.
- Maury, Lucien. 1928. *L'imagination scandinave. Études et portraits. Danemark, Norvège, Suède, Finlande*. Paris : Perrin, 371 p.
- Mauss, Marcel. 1969. *Œuvres, 2, Représentations collectives et diversité des civilisations*. Paris : Minuit, collection « Le sens commun », p. 13-89.
- . 1968. *Œuvres, 1. Les fonctions sociales du sacré*. Paris : Les Éditions de Minuit, collection « Le sens commun », 634 p.
- . 1910. « Mythologie et organisations des Indiens Pueblo ». *Année sociologique*, 11, p. 119-133. Document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, collection « Les classiques des sciences sociales » : <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.mam.myt> (consulté le 10 janvier 2012).
- . 1904-1905. « Essai sur les variations saisonnières des sociétés eskimo. Étude de morphologie sociale ». *Année Sociologique*, tome IX, avec la coll. de H. Beuchat. Document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, collection « Les classiques des sciences sociales » : <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.mam.ess4> (consulté le 10 janvier 2012).

- Mavor, James. 1923. *My Windows on the Streets of the World*. Vol. II. London et Toronto : JM Dent and Sons, 400 p.
- Mead, W. R. .1985. « Problems of Norden ». *The Geographical Journal*, vol. 151, no. 1, p. 1-10.
- . 1984. « Norden : Destiny and Fortune ». *Daedalus*, vol. 113, no. 1 (hiver), « The Nordic Enigma », p. 1-27.
- . « Kalevala and the rise of the Finnish Nationality ». *Folklore*, vol. 73, no 4 (hiver), p. 217-229.
- Mednick, Thor J. 2011. « Danish Internationalism : Peder Severin Krøyer in Copenhagen and Paris ». *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 10, no 1, printemps, n. p.
- Ménage, Gilles. 1650. *Les origines de la langue françoise*. Paris : Augustin Courbé, 835 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1995 [1964]. *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, collection « Folio/essais », 92 p.
- Mérot, Alain. « Référence poétique et hiérarchie des genres picturaux au XVII^e siècle : Poussin et le paysage », *Dix-septième siècle*, vol. 4, no 245, 2009, p. 609-619.
- Metz, Christian. 1977. « Le perçu et le nommé. » Chap. in *Essais sémiotiques*, p. 129-161. Paris : Klincksieck.
- Mitcham, Allison. 1983. *The Northern Imagination. A Study of Canadian Literature*. Moonbeam : Penumbra Press, 103 p.
- Montesquieu, Charles Louis de Secondat de la Brède et de. 1867 [1748]. *Esprit des Lois*. Paris : Librairie de Firmin Didot, 600 p.
- Morissonneau, Christian. 1996. « À l'origine du Nord, le chemin de la Chine ». *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 40, no 110, p. 221-232.
- . 1978. *La terre promise. Le mythe du Nord québécois*. Montréal : Hurtubise HMH, collection « Cahiers du Québec. Ethnologie », 212 p.
- Morris, Charles William. 1946. *Signs, Language, and Behavior*. New York : G. Braziller, 365 p.
- Mortensen, Klaus P. 2006. « The Peasant and the View. When Nature became Landscape — and Painting ». In *A mirror of nature. Nordic Landscape Painting 1840-1910*, sous la dir. de Torsten Gunnarsson, p. 223-236. Helsinki, Oslo, Stockholm : Ateneum Art Museum, National Museum of Art, Architecture and Design, Nationalmuseum.

- Moss, John (dir. publ.). 1997. *Echoing Silence. Essays on Arctic Narrative*. Ottawa : University of Ottawa Press, 232 p.
- . 1993. « The Imagined Landscape. Perception and Desire in the Arctic Narrative ». In *Literary Responses to Arctic Canada*, sous la dir. de Jorn Carlsen, p. 115-123. Lund : The Nordic Association for Canadian Studies, Texts Series vol. 7.
- Mund-Dopchie, Monique. 1990. « La survie littéraire du mythe de Thulé de Pythéas. Un exemple de la permanence des schémas antiques dans la culture européenne ». *L'Antiquité classique*, vol. 59, p. 79-97.
- Murray, Joan. 2003. *Lawren Harris : An Introduction to his Life and Art*. Toronto : Firefly Books, 195 p.
- , et Lawren Harris. 1994. *The Northern Lights : Masterpieces of Tom Thomson and the Group of Seven*. Toronto : Key Porter Books, 195 p.
- , et Lawren Harris. c. 1984. *The Best of the Group of Seven*. Edmonton : Hurtig, 95 p.
- . c. 1982. *The beginning of vision, the drawing of Lawren S. Harris*. Toronto : Douglas and McIntyre, 226 p.
- Nansen, Fridtjof, Roald Amunsen et Jean-Baptiste Charcot. 2013. *Le roman des pôles*. Paris : Omnibus, 967 p.
- Nasgaard, Roald. c. 2007. *Abstract Painting in Canada*. Vancouver : Douglas & MacIntyre; Halifax : Art Gallery of Nova Scotia, 432 p.
- . c. 1984. *The Mystic North : Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America : 1890-1940*. Toronto : University of Toronto press, 253 p.
- Nelles, Henry Vivian. 1974. *The Politic of Development : Forests, Mines and Hydro-Electric Power in Ontario, 1849-1941*. Toronto : Macmillan of Canada, 514 p.
- Noël, François, et M.L.J. Carpentier. 1831. Dictionnaire étymologique, critique, historique, anecdotique, littéraire. Volume 2. Paris : Le Normant père, 785 p.
- Nogué, Jean. 1943. *Esquisse d'un système des qualités sensibles*. Paris : Presses universitaires de France, 434 p.
- . 1936. *La signification du sensible*. Paris : Éditions Montaigne, 158 p.
- Novak, Barbara. 1987. « Scandinavia and America : A Shared "Look" ». In *En ny värld : Americanskt landskapsmåleri 1830 – 1900*. Catalogue d'exposition (Stockholm,

- Nationalmuseum, 19 septembre – 23 novembre 1986; Göteborgs Konstmuseum, 6 décembre 1986 – 15 février 1987), 102 p.
- Ohlsen, Nils. 2011. « "This is what we want to do with Canada". Reflections of Scandinavian Landscape Painting in the Work of Tom Thomson and the Group of Seven ». In *Painting Canada. Tom Thomson and the Group of Seven*. Catalogue d'exposition (London, Dulwich Picture Gallery, 19 octobre 2011 – 8 janvier 2012; Oslo, National Museum of Art, Architecture and Design, 29 janvier – 13 mai 2012; Groningen, Groninger Museum, 30 juin – 30 septembre 2012; Kleinburg, McMichael, 3 novembre 2012 – 6 janvier 2013), p. 50-51. London : Philip Wilson Publishers.
- Okkonen, Onni. 1988 [1946]. *L'art finlandais aux XIX^e et XX^e siècles*. Helsinki : Société anonyme d'édition W. Sörderström, 71 p.
- Onfray, Michel. 2002. *Esthétique du Pôle Nord*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 158 p.
- Osborne, Bryan S. 1988. « The Iconography of Nationhood in Canadian Art ». In *The Iconography of Landscape, Essay on the symbolic representation, design and use of past environments*, sous la dir. de Denis E. Cosgrove et Stephen Daniels, p. 162-178. Cambridge : Cambridge University Press.
- Pageot, Édith-Anne. 2007. « Paysages, dépaysements. La construction de mythes identitaires dans l'art canadien moderne et contemporain ». *International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes*, no 36, p. 287-305.
- Panofsky, Erwin. 1976. *La perspective comme forme symbolique et autres essais*. Paris : Minuit, collection « Le sens commun », 280 p.
- . *L'œuvre d'art et ses significations*. Traduit de l'anglais par Marthe et Bernard Teyssèdre. Paris : Gallimard, 332 p.
- Pantazzi, Sybille. 1973. « Foreign Art at the Canadian National Exhibition 1905-1938 ». *Bulletin 22*, Ottawa : National Gallery of Canada, 1973, n. p.
- Paquin, Nycole. 2008. « Sémiotique interdisciplinaire : le titre des oeuvres : un "titulus" polyvalent ». *Protée*, vol. 36, no 3, 2008, p. 5-10.
- Parsis-Barubé, Odile. 2005. « Introduction ». *Revue du Nord*, vol. 87, no 360-361 (avril-septembre), « L'invention du Nord de l'Antiquité à nos jours. De l'image géographique au stéréotype régional », p. 269-272.
- . 2005. « Conclusions. Invention du Nord, invention d'un Nord ou invention de Nords? » *Revue du Nord*, vol. 87, no 360-361 (avril-septembre), « L'invention du Nord de l'Antiquité à nos jours. De l'image géographique au stéréotype régional », p. 673-683.

- . 1991. « "Digne d'être peint" : l'invention d'un pittoresque nordique dans les récits de voyage de l'époque romantique ». *Annales ESC*, no 46, p. 529-543.
- Partoune, Christine. 2004. « La dynamique du concept de paysage ». *Revue Éducation Formation*, no 275 (septembre), n. p. Université de Liège : Laboratoire de méthodologie de la géographie.
- Paterson, Janet M. 1999. « Pour une poétique du personnage de l'Autre ». In *L'altérité*, sous la dir. de Janet M. Paterson, p. 99-118. Toronto : Les éditions Trintexte.
- Paulet, Jean Pierre. c. 2002. *Les représentations mentales en géographie*. Paris : Anthropos, collection « Géographie », 152 p.
- Pearson, Raymond. 1994. *The Longman Companion to European Nationalism 1789-1920*. London and New York : Longman, 336 p.
- Peisson, Edouard. 2012 [1957]. *La route du pôle sud*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 33 p.
- Pepall, Rosalind. 1999. « Icebergs, ours polaires et aurores boréales ». In *Cosmos. Du Romantisme à l'Avant-garde*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée des Beaux-arts, 17 juin – 17 octobre 1999), sous la dir. de Pierre Théberge et Jean Clair, p. 114-118. Montréal : Gallimard.
- Person, Bengt-Arne. 2005. *Ljussets Målare. Nordisk Målarkonst från Klassicism till Modernism*, Carolus Rex AB, 320 p.
- Pétré, Zoé. 2005. « Les Hyperboréens ». In *Imaginaires des points cardinaux: aux quatre angles du monde*, sous la dir. de Michel J. Viegnès, p. 147-155. Paris : Imago.
- Pharand, Donat, et Leonard H. Legault. 1984. *The Northwest Passage : Arctic Straits*. Dordrech : Martinus Nijhoff Publishers, collection « International straits of the world », 199 p.
- Pinard, Jacques. 1975. « Une grande société industrielle implantée en milieu rural : la Stora Kopparberg (Suède) ». *Noröis*, vol. 88, no 88, p. 595-607.
- Porter, John R., Esther Trépanier et Charles C. Hill. 1997. *Le paysage au Québec 1910-1930*. Québec : Musée du Québec, 70 p.
- Pouliot, Yvan. 1988. « Le Québec dans le monde nordique ». *Le Naturaliste canadien*, vol. 122, no 2 (été), p. 45-53.
- Quellien, Jean, et Andrew Ives. 2008. « L'identité nationale canadienne au travers des affiches de propagande des Première et Seconde Guerres mondiales ». *Revue*

- LISA/LISA e-journal, Vol. VI, no 1, 2008, p. 41-64. En ligne : <http://lisa.revues.org/494> (article consulté le 29 avril 2011).
- Raffestin, Claude. 1977. « Paysage et territorialité ». *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 21, no 53-54, p. 123-134.
- Ray, Arthur. 1996. « Recent Trends in Northern Historiography ». *Essays on Canadian Writing*, no 59 (automne), p. 209-227.
- Reid, Denis. 1988 [1973]. « The 'French' Period in Canadian Art, 1880 to 1915 ». Chap. in *A Concise History of Canadian Painting*, p. 91-105. Oxford : Oxford University Press.
- . 1979. « Our own country Canada » : being an account of the national aspirations of the principal landscape artists in Montreal and Toronto, 1860-1890. Ottawa : Galerie nationale du Canada, 454 p.
- Ricoeur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, collection « Ordre philosophique », 424 p.
- Robert, Jean-Michel. 2004. « Les langues voisines en Scandinavie ». *Ela* 4, no 136, p. 465-476.
- Robson, Albert H. 1937. *J. E. H. MacDonald*. Toronto : The Ryerson Press, 32 p.
- Roger, Alain. 1997. *Court traité de paysage*. Paris : Gallimard, collection « Bibliothèque des sciences humaines », 216 p.
- Roque, Georges. 2008. « À propos du Traité du signe visuel : une remarque et deux questions ». In *Le Groupe μ . Quarante ans de rhétorique – Trente-trois ans de sémiotique visuelle* : Actes du colloque Le Groupe μ . Quarante ans de recherche collective (Liège, 11-12 avril 2008), sous la dir. de Maria Giulia Dondero et Göran Sonesson, n. p. Limoges : Presses universitaires de Limoges, Nouveaux actes sémiotiques. En ligne : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3290> (consulté le 10 janvier 2012).
- Rosch, Eleonore. 1978. « Principles of Categorization ». In *Cognition and Categorization*, sous la dir. d'Eleonore Rosch et Barbara B. Lloyd, p. 27-48. Hillsdale, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- Rosenblum, Robert. c. 1975. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition : Friedrich to Rothko*. New York : Harper & Row, collection « Icon editions », 240 p.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1830 [1761]. *Julie, ou la nouvelle Héloïse; ou lettres de deux amants, habitants d'une petite ville au pied des Alpes*. Tome IV. Paris : librairie de Lecointe, 203 p.

- Russell, Peter. 1972. « Conclusion ». In *Nationalism in Canada*, sous la dir. de Peter Russell, p. 364-377. Toronto : MacGraw-Hill Company of Canada Ltd, collection « McGraw-Hill series in Canada politics ».
- Sage, Cornelia B. 1913. « Scandinavian Art in Buffalo ». *Academy Notes*, volume VIII, no 1 (janvier-octobre), p. 1-22.
- Saïd, Edward W. 2003 [1978] *Orientalism. Western conceptions of the orient*. London : Penguin Classics, 432 p.
- Saint-Jacques, Denis (dir. publ.). 2007. *L'artiste et ses lieux. Les régionalismes de l'entre-deux-guerres face à la modernité*. Québec : Nota bene, collection « Convergence », 382 p.
- Saint-Martin, Fernande. 2007. *Le sens du langage visuel. Essai de sémantique visuelle psychanalytique*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 354 p.
- . 1994 [1958]. *La littérature et le non-verbal. Essai sur le langage*. Montréal : Éditions Typo, 186 p.
- . 1991. « Fondements sémantiques des grammaires spatiales ». *Degré*, no 67, p. b01-b24.
- . 1989. *Les fondements topologiques de la peinture. Essai sur les modes de représentation de l'espace, à l'origine de l'art enfantin et de l'art abstrait*. Ville LaSalle : Hurtubise HMH, collection « Constantes », 184 p.
- . 1989. *Structures de l'espace pictural*. Montréal : Bibliothèque québécoise, 168 p.
- . 1987. *Sémiologie du langage visuel*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 307 p.
- Saouter, Catherine. 2000. *Le langage visuel*. Montréal : XYZ Éditeur, collection « Documents », 215 p.
- Saussure, Ferdinand de, et Tullio De Mauro (éd.). 1987 [1972]. *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, collection « Grande bibliothèque Payot », 520 p.
- Scaramellini, Guglielmo. 1996. « The Picturesque and the Sublime in Nature and the Landscape. Writing and Iconography in the Romantic Voyaging in the Alps ». *Geojournal*, vol. 38, no 1, p. 49-57.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1996. *Les célibataires de l'art : pour une esthétique sans mythes*, Paris : Gallimard, collection « nrf essais », 400 p.

- Segalen, Victor. 1995. « Peintures », chap. in *Œuvres complètes tome 2 - Cycle chinois, cycle archéologique et sinologique*. Paris : R. Laffont, collection « Bouquin », 1995.
- Séguin, Maurice. 1997. *Histoire des deux nationalismes au Canada*. Montréal : Guérin, 455 p.
- Sgard, Anne. 2008. « Entre l'eau, l'arbre et le ciel. Figures paysagères suédoises et construction de l'identité nationale ». *Géographie et culture*, no 66, p. 121-138.
- Shackleton, R. 1955. *Revue internationale de philosophie*. IX, Fasc. 3-4, p. 317-329.
- Shield, Rob. 1991. *Places on the Margin : Alternative Geographies of Modernity*. London : Routledge, 352 p.
- Silcox, David P. 2003. *The Group of Seven and Tom Thomson*. Toronto : Firefly Books, 441 p.
- Simon, Erica. 1960. *Réveil national et culture populaire en Scandinavie*. Paris : Presses universitaires de France, 768 p.
- Simpson-Houslet, Paul, et Glen Norcliffe (dir.). 1992. *A Few Acres of Snow. Literary and Artistic Images of Canada*. Toronto et Oxford : Dundurn Press, 227 p.
- Smith, John Boulton. 1985. *The Golden Age of Finnish Art. Art Nouveau and the National Spirit*. Helsinki : Otava Publishing Co, 237 p.
- . 1976. « Romantic Landscape Painters of Norway, 1814-1914 ». *Apollo*, London, England, no 104 (août), p. 114-119.
- . 1972. *Modern Finnish Painting and Graphic Art*. London : Weidenfeld and Nicolson, 62 p.
- Sonja, Ulla Tarras-Wahlberg (Queen of Norway). 1994. *Winter Land. Norwegian Visions of Winter*. Catalogue d'exposition (exposition itinérante dans le cadre des XVII^e Jeux olympiques d'hiver à Lillehammer). De Norske Bokklubbene, 226 p.
- Stacey, Robert. 1991. « The Myth – and Truth – of the True North ». In *The True North. Canadian Landscape Painting 1896-1939*, sous la dir. de Michael Tooby, p. 37-63. London : Lund Humphries.
- . 1981. « A Clear Northern Light ». *Northward Journal*, no 20, p. 7-10.
- . 1980. « A Contact in Context : The Influence of Scandinavian Landscape Painting on Canadian artists Before and After 1913 ». *Northward Journal*, no 18-19, p. 36-56.

- Stadius, Peter. 2006. « Le monde latin et le Nord dans la géographie mentale de la fin de siècle ». In *Le prisme du Nord. Pays du Nord, France, Allemagne (1750–1920)*, sous la dir. de Michel Espagne, p. 71-81. Charente : Du Lérot.
- . 2005. « The North in European Mental Mapping ». In *The North Calotte. Perspectives on the Histories and Cultures of Northernmost Europe*, sous la dir. de Maria Lähteenmäki et Päivi Pihlaja, p. 14-24. Helsinki : University of Helsinki, collection « Publications of the Department of History ».
- . 2001. « Southern Perspectives on the North. Legends, Stereotypes, Images and Models ». *BaltSeaNet Working Papers*, vol. 3, 17 p.
- Stenseng, Arne. 1963. *Harald Sohlberg : en kunstner utenfor allfarvei*. Oslo.
- Stevenson, Warren. 1977. « A Neglected Theme in Two Solitudes », *Canadian Literature*, no 75 (hiver), p. 53-60.
- Stocking, Georges W. 1985. « Essays on Museums and Matériel Culture ». In *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, sous la dir. de Georges W. Stocking, p. 3-14. The University of Wisconsin Press, collection « History of anthropology », vol. 3.
- Strahler, Arthur, et Alan Strahler. 1987. *Modern Physical Geography*. New York : John Wiley and Sons, 544 p.
- Strindberg, August. 2006. *Mademoiselle Julie : une tragédie naturaliste*. Belval : Circé, collection « Théâtre », 91 p.
- . 1990. *Du hasard dans la production artistique*. Caen : l'Échoppe, 39 p.
- Suhonen, Pekka. 1985. « La nature e: l'art finlandais ». *Europe : Littérature et Finlande*, no 674-675 (juin-juillet), p. 12-18.
- Swanson, Mary Towley. 2004. *A tangled web : Swedish Immigrant Artists' Patronage Systems, 1880-1940*. Mineapolis : Université du Minnesota.
- . 2004. « Official Swedish Art Exhibitions in America Lend Support to Ethnic Artists ». Chap. in *A tangled web : Swedish Immigrant Artists' Patronage Systems, 1880-1940*, 17 pl. Mineapolis : Université du Minnesota.
- . 2004. « Diverse American Systems of Patronage Provide Broad Support ». Chap. in *A tangled web : Swedish Immigrant Artists' Patronage Systems, 1880-1940*, 17 pl. Mineapolis : Université du Minnesota.

- Sømme, Axel Christian Zetlitz (sous la dir.). 1960. *A geography of Norden : Denmark, Finland, Iceland, Norway, Sweden*, Oslo : J. W. Cappelens, 360 p.
- Tarajko-Kowalska, Justyna. 2010. « Red Colour & Light in Architecture ». In *Colour and Light in Architecture : Actes du premier colloque international*, (11-12 novembre 2010), sous la dir. de Pietro Zennaro, p. 92-98. Venise : Università luav di Venezia.
- Thiis, Jens. 1922. « Norwegian Art ». In *Scandinavian art*, sous la dir. de Carl G. Laurin, Emil Hannover, Jens Thiis, p. 437-645. New York : The American-Scandinavian Foundation.
- Thomson, Claudia. 1938. « Norway's Industrialization ». *Economic Geography*, vol. 14, no 4, octobre, p. 372-380.
- Trépanier, Esther. 2005 [1998]. *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*. Québec : Nota Bene, 395 p.
- . 1997. « Le paysage au Québec, 1910-1930 : un genre aux multiples enjeux ». In *La peinture au Québec, 1910-1930*, sous la dir. de John R. Porter et Esther Trépanier, p. 11-34. Québec : Musée du Québec.
- . 1996. « La représentation de l'espace canadien dans la peinture québécoise de l'entre-deux-guerre ». In *L'espace canadien et ses représentations : Actes du colloque international* (Talence, 16 et 17 décembre 1994), sous la dir. de S. Guillaume, C. Lerat et M.-L. Piccione, p. 43-53. Talence : Éditions de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.
- . 1996. « Nationalisme et modernité : la réception critique du Groupe des Sept dans la presse montréalaise francophone des années vingt ». *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XVII, no 2, 1996, p. 29-57.
- Touidoire-Surlapierre, Frédérique. 2005. *L'imaginaire nordique. Représentations de l'âme scandinave (1870-1920)*. Paris : L'Improviste, collection « Les aéronautes de l'esprit », 340 p.
- Tuan, Yi-Fu. 2003 [1977]. *Space and place : The perspective of experience*. Minnesota : Presses de l'Université du Minnesota, 235 p.
- Underhill, Frank. 1972. « Foreword ». In *Nationalism in Canada*, sous la dir. de Peter Russell, p. xvi-xx. Toronto : MacGraw-Hill Company of Canada Ltd, collection « McGraw-Hill series in Canada politics ».
- Usselman, Henri. 1988. « L'art nordique à la lumière des expositions internationales ». *Gazette des Beaux-Arts* (juillet-août).

- . 1979. « Complexité et importance des contacts des peintres nordiques avec l'impressionnisme ». Thèse de doctorat, Göteborg, Göteborgs Universitet.
- Vadé, Yves. 2005. « Des structures cardinales ». In *Imaginaires des points cardinaux : aux quatre angles du monde*, sous la dir. de Michel J. Viegnes, p. 249-266. Paris : Imago.
- Varnedoe, Kirk. 1988. *Northern Light. Nordic Art at the Turn of the Century*. New Haven et London : Yale University Press, 285 p.
- . 1982. *Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880 – 1910*. New York : The Brooklyn Museum, 240 p.
- Viegnes, Michel J. (dir. publ.). 2005. *Imaginaires des points cardinaux : aux quatre angles du monde*. Paris : Imago, 413 p.
- . 2005. « Introduction ». In *Imaginaires des points cardinaux : aux quatre angles du monde*, sous la dir. de Michel J. Viegnes, p. 7-19. Paris : Imago.
- Vigneault, Louise. 2011. *Espace artistique et modèle pionnier : Tom Thomson et Jean-Paul Riopelle*. Montréal : Hurtubise, collection « Cahiers du Québec : Beaux-Arts », 400 p.
- Villeneuve, Lynda. 1999. *Paysage, mythe et territorialité : Charlevoix au XIX^e siècle : pour une nouvelle approche du paysage*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, collection « Géographie historique », 335 p.
- . 1996. « Mythe et vécu territorial : Charlevoix à travers l'art du paysage au XIX^e siècle ». *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 40, no 111, p. 341-362.
- Waenerberg, Annika. 2006. « In the Open Air. Nordic Paths to Plein Air Paintings ». In *A mirror of nature. Nordic Landscape Painting 1840-1910*, sous la dir. de Torsten Gunnarsson, p. 96-105. Helsinki, Oslo, Stockholm : Ateneum Art Museum, National Museum of Art, Architecture and Design, Nationalmuseum.
- Waite, Diana S. 2001. « Some Perspectives on Falun Red Paint and the Red Cottage, Sweden's "National Building" ». *APT Bulletin*, vol. 32, no 2-3, p. 67-70.
- Walker, Andrew J. 1999. « Critic, curator, collector : Christian Brinton and the exhibition of national modernism in America, 1910-1945 ». Thèse de doctorat, Philadelphie, University of Pennsylvania, 470 p.
- Walton, Paul H. 1990. « The Group of Seven and Northern Development ». *RACAR, Revue d'Art Canadienne, Canadian Art Review*, vol. 17, no 2, p. 171-179.

- Warburg, Aby, et Philippe-Alain Michaud. c. 1998. *L'image en mouvement, suivi de Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo, 1923 et Projet de voyage en Amérique, 1927*. Paris : Macula, 298 p.
- Warwick, Jack. 1972 [1968]. *L'appel du Nord dans la littérature canadienne-française*. Traduit de l'anglais par Jean Simard. Montréal : Hurtubise HMH, collection « Constantes », 247 p.
- . « Avant-propos ». Chap. in *L'appel du Nord dans la littérature canadienne-française*, p. 17-23. Montréal : Hurtubise HMH, collection « Constantes ».
- Weinstein, Arnold. 2008. *Northern arts : the breakthrough of Scandinavian literature and art, from Ibsen to Bergman*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 529 p.
- Westphal, Bertrand. 2000. *La géocritique mode d'emploi*. Limoges : PULIM, 311 p.
- White, Kenneth. 1994. *Le Plateau d'Albatros. Introduction à la géopoétique*. Paris : Grasset, 362 p.
- Widenheim, Cecilia (dir. publ.). 2002. *Utopia and Reality : Modernity in Sweden 1900-1960*. New York : Yale University Press in association with the Bard Graduate Center for Studies in Decorative Arts, Design, and Culture, 320 p.
- Wodak, Ruth, Rudolf de Cellia, Martin Reisigl et Karin Liebhart. 1999 [1998]. « The Discursive Construction of national Identity ». Chap. in *The Discursive Construction of national Identity*, p. 7-48. Edinburgh University Press.
- Wonders, William C. 1976. *The Arctic Circle. Aspects of the North From the Circumpolar Nations*. Don Mills : Longman, 145 p.
- Worringer, Wilhelm. 1978 [1911]. *Abstraction et Einfühlung : contribution à la psychologie du style*. Paris : Klincksieck, collection « L'esprit et les formes, » 167 p.
- Wunenburger, Jean-Jacques. 1991. « Habiter l'espace ». *Cahiers de géopoétique*, no 2, p. 129-139.
- . 1999. « Art, psychè, cosmos ». In *Géopoétique et arts plastiques : Actes du colloque organisé conjointement par l'Université de Provence et l'Institut international de géopoétique (Aix-en-Provence, 8-12 juillet 1994)*, sous la dir. de Frank Doriac et Kenneth White, p. 24-34. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.
- Zilberberg, Claude. « Précis de grammaire tensive ». *Tangence*, no 70, 2002, p. 111-143.

Sites Internet

Af Troels Ussing, « *Verdens dyreste maleri burde have hængt i Skandinavien* » (Le tableau le plus cher du monde doit revenir en Scandinavie [je traduis]), Kunstkup.dk. Nyheder – køb – Bytte – salg, 26 février 2012 : <http://www.kunstkup.dk/verdens-dyreste-maleri-burde-have-haengt-i-skandinavien> (consulté le 28 juin 2012).

Bibliothèque et Archives Canada, « Provinces et territoires », sous « Territoires du Nord-Ouest » : <http://www.collectionscanada.gc.ca/confederation/023001-3070-f.html> (consulté le 10 novembre 2012).

Falu Rödfärg, sous « The technique » : http://www.falurodfarg.com/eng/?page_id=200 (consulté le 20 septembre 2012).

Falurödfärg : http://www.falurodfarg.com/frf_templates/Page.aspx?id=478 (site consulté le 11 mai 2008).

Fondation Sobey pour les arts, rubrique « *Works from our collection* » : <http://www.sobeyartfoundation.com/Foundation/English/gallery.php> (consulté le 18 février 2011);

Google Art Project, collection du *Nationalmuseum* de Stockholm, *Midsummer Dance*, sous « détails » : <http://www.googleartproject.com/collection/nationalmuseum-stockholm/artwork/midsummer-dance-anders-zorn/462062/#details> (consulté le 18 juillet 2012).

Information touristique de *Rjukan*, sous « Rjukanfossen » : <http://www.visitrjukan.com/index.php?c=130&kat=Natureattractions&lang=en&tellusid=36604&rk=> (consultés le 5 octobre 2012).

Jarle Pedersen, « Hydro viser Kittilsen » : <http://www.ta.no/pulsen/article3018818.ece> (consulté le 12 décembre 2012).

Laboratoire international d'étude interdisciplinaire comparée des représentations du Nord, UQAM : <http://www.imaginairedunord.uqam.ca> (consulté le 15 octobre 2012)

Les grands mystères de l'histoire canadienne, sous « Portrait d'une tragédie : la mort de Tom Thomson » : <http://www.canadianmysteries.ca/sites/thomson/home/indexfr.html> (consulté le 29 mars 2013).

Musée Ateneum, sous « About Ateneum », sous « The history of the Ateneum Art Museum and its collections » : <http://www.ateneum.fi/en/history> (consultés le 10 novembre 2012).

Musée de la guerre, sous « L'art de guerre canadien » :

<http://www.museedelaguerre.ca/education/ressources-pedagogiques-en-ligne/depeches/lart-de-guerre-canadien> (consulté le 20 octobre 2012).

Musée du Louvre, sous « Atlas, la base de données des œuvres exposées » : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=8558 (consulté le 2 novembre 2012).

Musée McCord, sous « The Photographic Studio of William Notman » : <http://www.mccord-museum.qc.ca/en/keys/virtualexhibits/notmanstudio> (consulté le 10 novembre 2012).

Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design (Musée National de l'art, de l'architecture et du design) d'Oslo, sous « Om Nasjonalmuseet » : http://www.nasjonalmuseet.no/no/om_nasjonalmuseet/om_nasjonalmuseet;

Nationalmuseum de Stockholm, sous « Samlingarna », sous « Museets historia » : www.nationalmuseum.se/sv/Om-samlingarna1/Museets-historia (consulté le 10 novembre 2012)

Nationalmuseum de Stockholm, sous « samlingarna », puis sous « *Nationalmuseum del av Google Art Project* » (en suédois) : <http://www.nationalmuseum.se/sv/Om-samlingarna1/Nationalmuseum-del-av-Google-Art-Project> (consulté le 18 juillet 2012).

Norden. Official co-operation in the Nordic region : <http://www.norden.org/en> (consulté le 5 septembre 2012).

Peter Alsing, *Anders Zorn, the Artist and Collector*, sous « 1890-1904 » : http://www.alsing.com/zorn_eng/18901904.html (consulté le 30 septembre 2012).

Prins Eugens Waldemarsudde : <http://www.waldemarsudde.se> (consulté le 19 juillet 2012).

Radio-Canada, dossier thématique « *Art & Entertainment* », sous « *Visual Arts* », dossier sur le Groupe des Sept, sous « *Did you know?* » : http://archives.cbc.ca/arts_entertainment/visual_arts/clips/4626/ (consulté le 18 février 2011).

Siri Lawson, sous « *Ship Index by Shipping Company (Norwegian Ships 1939-1945)* », <http://www.warsailors.com/freefleet/shipcoindex.html> (consulté le 20 septembre 2012).

Sven Lidberg, *Zorn Gallery*, sous « About Anders Zorn » : http://zorngallery.se/kort_introduktion.htm (consulté le 30 septembre 2012).

Sweden.se. The official gateway to Sweden, Po Tidholm, « Lucia » et Agneta Lilja « Lucia December 13 » : <http://www.sweden.se/eng/home/lifestyle/traditions/celebrating-the-swedish-way/lucia> (consulté le 30 septembre 2012).

Sweden.se, *Second Life*, sous « Style de vie » : <http://www.sweden.se/fr/Accueil/Style-de-vie/Visuels/Second-life> (consulté le 5 septembre 2012).

The Collection. National Gallery of Art, Washington DC :
<http://www.nga.gov/collection/gallery/gg84/gg84-46343.0-prov.html> (consulté le 28 juin 2012).

World Waterfall Database, sous « Rjukanfossen, Telemark, Norway » :
<http://www.worldwaterfalldatabase.com/waterfall/Rjukanfossen-19>